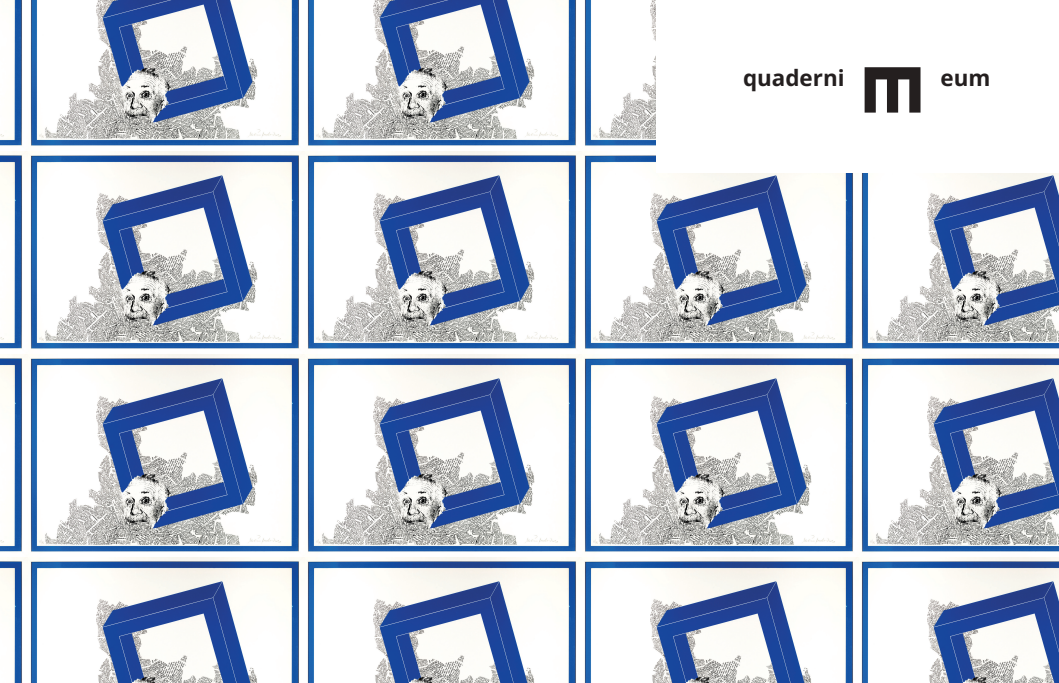




Musei e collezioni d'arte nelle università italiane

**Opportunità, problemi e
prospettive tra ricerca,
didattica e terza missione**

a cura di Patrizia Dragoni,
Rita Pamela Ladogana, Chiara Piva

9

ECONOMIA **VS** CULTURA?



Musei e collezioni d'arte nelle università italiane

Opportunità, problemi e prospettive
tra ricerca, didattica e terza missione

a cura di Patrizia Dragoni, Rita Pamela Ladogana,
Chiara Piva

eum

Economia vs. Cultura?
Quaderni della Sezione di Beni culturali “Massimo Montella”
Dipartimento di Scienze della formazione,
dei beni culturali e del turismo

9

Collana fondata da Massimo Montella

Comitato scientifico:

Sezione di Beni culturali “Massimo Montella” – del Dipartimento di Scienze della formazione, dei Beni culturali e del turismo dell’Università di Macerata: Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Domenico Sardanelli, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

isbn 978-88-6056-996-7 (print)

isbn 978-88-6056-997-4 (PDF)

DOI: 1013138/EVC-60569974

Prima edizione: maggio 2025

Copyright: ©2025 Autore/i

In copertina: rielaborazione grafica da Mario Padovan, *Ommaggio a Einstein*, 1979/80. Serigrafia, 70×50 cm, Collezione dell’Ateneo di Macerata.

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo della CUNSTA, Consulta Universitaria Nazionale per la Storia dell’Arte.

L’edizione digitale online è pubblicata in Open Access sul sito web eum.unimc.it secondo i termini della licenza internazionale Creative Commons Attribuzione - Condividi allo stesso modo 4.0 (CC-BY-SA 4.0).

eum - Edizioni Università di Macerata

Palazzo Ciccolini, via XX settembre, 5 – 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://eum.unimc.it>

Impaginazione: Oltrepagina Srl – Verona

I volumi della collana “Economia vs. Cultura?” sono sottoposti a *peer review* secondo i criteri di scientificità previsti dal Regolamento delle eum (art. 3) e dal Protocollo UPI (Associazione Coordinamento delle University Press Italiane).

Indice

- 9 Introduzione
 Patrizia Dragoni, Rita Pamela Ladogana, Chiara Piva

- 13 A global view on the challenges and opportunities facing
 university art museums
 Andrew Simpson

- 29 Valorizzare il patrimonio culturale delle università.
 Focus su arte e architettura a Genova nel 2014
 Laura Stagno

- 43 Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei
 universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei
 Universitari
 Elena Corradini, Marina Sabatini

- 53 Né decoro né museo: arte contemporanea all'Ateneo di Udine
 Alessandro Del Puppo

- 63 Il sistema museale dell'ateneo di Trieste (SMATS)
 e l'Archivio degli scrittori e della Cultura Regionale:
 sviluppi e potenzialità didattiche
 Massimo De Grassi

- 75 Villa San Remigio a Verbania, bene comune dell'Università
 del Piemonte Orientale. Storia, prospettive e ricerche in corso
 Patrizia Zambrano

- 91 Patrimonio monumentale e collezioni artistiche
 dell'Università Cattolica di Milano: storia, identità, futuro
 Elena Di Raddo, Alessandra Squizzato

- 105 L'arte contemporanea nel processo di costituzione
del Museo diffuso Bicocca MuDiB
Rita Capurro, Eraldo Paulesu, Lucia Sacheli, Franca Zuccoli
- 115 Il VUMM – Virtual UNIM Museum e il percorso
di valorizzazione on line, on life e on site delle collezioni
d'arte moderna e contemporanea dell'Università
degli Studi di Milano
Goffredo Haus, Marcella Mattavelli
- 125 Conoscere, incontrare, creare: «Stanze Laboratorio»
e Studio Azzurro a Palazzo Arese Borromeo, un'esperienza
corale per la risignificazione possibile del patrimonio
storico-artistico
Francesca Pola
- 135 L'Università degli Studi dell'Insubria e l'arte contemporanea:
un bilancio dei primi 25 anni di studio e valorizzazione
delle collezioni
Laura Facchin, Massimiliano Ferrario
- 149 La collezione di arte contemporanea dell'Università
di Verona dalla raccolta privata alla fruizione pubblica
e digitale
Jessica Bianchera, Monica Molteni
- 163 Il patrimonio novecentesco all'Università di Padova:
studio, restauro e valorizzazione
Marta Nezzo, Giuliana Tomasella
- 179 Tante storie in una storia. La Galleria dei Rettori nel Palazzo
Universitario dell'Università di Modena e Reggio Emilia
Elena Corradini, Fernanda De Blasio
- 199 Considerazioni sull'Academic Heritage dello Studium
bolognese: il museo di Palazzo Poggi
Lucia Corrain
- 215 La collezione del Dipartimento delle Arti dell'Università
di Bologna
Pasquale Fameli

- 225 Villa La Quiete: conservazione e valorizzazione di una dimora storica nel Sistema Museale dell'Università di Firenze
Donatella Pegazzano
- 235 Le collezioni dell'Ateneo di Macerata: work in progress
Patrizia Dragoni, Marina Sabatini
- 249 Trame tessili e storie imprenditoriali approdano nelle collezioni di Ateneo. Un laboratorio per la collezione tessile di Ada Bellucci Ragnotti
Laura Teza
- 263 Le Raccolte d'arte Contemporanea del Museo Universitario dell'Università «Gabriele d'Annunzio» di Chieti-Pescara
Luigi Capasso, Antonietta di Fabrizio, Maria Cristina Ricciardi
- 279 Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza
Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi
- 293 Contemporary Sculpture Garden Unite Museum: un luogo di identità e di relazione per l'arte contemporanea
Pietro Costantini
- 305 La Galleria Gino Marotta ARATRO: Interconnessioni Artistiche e Progettuali nel Panorama Nazionale e Internazionale
Piernicola Maria Di Iorio
- 319 UNI.Ar.Co, la Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale
Ivana Bruno, Luca Palermo
- 335 Strategie didattiche e divulgative della collezione di arte contemporanea del DiLBeC
Almerinda Di Benedetto, Enrico Lucchese
- 347 Musei e beni culturali dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro». Un progetto per la valorizzazione del patrimonio di Ateneo
Andrea Leonardi, Maria Giovanna Mancini, Elisa Bonacini

- 363 Linee di azione strategica per la didattica. La Cd'AC,
Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università del
Salento
Massimo Guastella
- 375 Il Museo dell'Università degli Studi di Messina.
Prospettive contemporanee di una storia antica
Francesco Paolo Campione
- 387 La quadreria mediterranea e lo Steri
Michelangelo Gruttadauria
- 397 L'Università di Catania per la comunità locale: il Museo
della Fabbrica del monastero dei benedettini
Federica Maria Chiara Santangati
- 407 Musei storico-artistici all'Università di Cagliari: esperienze
di didattica integrativa alla Collezione Luigi Piloni
Nicoletta Usai
- 419 Il MUACC Museo delle arti e delle culture
contemporanee dell'Università degli Studi di Cagliari.
Dall'Ateneo alla comunità
Simona Campus
- 429 Abstract

Introduzione

La riflessione sui musei universitari di ambito storico-artistico, di cui questo volume costituisce una prima mappatura nazionale, scaturisce dagli esiti dei due convegni che, sotto l'egida della CUNSTA, si sono tenuti nell'autunno del 2023 tra Cagliari e Macerata (*Musei e collezioni d'arte nelle università italiane*, Cagliari 21-22 settembre, a cura del direttivo CUNSTA; *Collezioni e musei storico-artistici universitari: riflessioni su problemi e prospettive*, Macerata 11-12 dicembre, a cura di Patrizia Dragoni, Marina Sabatini e Elena Corradini).

Il ruolo degli atenei nell'educazione al patrimonio culturale è, difatti, attualmente al centro di un vivace dibattito critico, soprattutto per quanto riguarda le numerose collezioni e musei ospitati in edifici storici e complessi monumentali di prestigio, sedi di istituzioni universitarie. In Italia, dove la presenza di musei scientifici è particolarmente consolidata e radicata nella storia accademica, si è solo recentemente sviluppata una crescente sensibilità nei confronti del patrimonio umanistico e questo ha portato alla promozione di iniziative orientate in diverse direzioni, quali la catalogazione, la digitalizzazione e la creazione di una prima Rete dei Musei Universitari italiani. Le strategie volte a valorizzare queste risorse sono in costante evoluzione, ma devono anche affrontare sfide relative alla gestione e coordinamento delle risorse e delle competenze interne alle università. Considerati infatti luoghi ideali per integrare efficacemente la didattica, la ricerca con la terza missione universitaria, le collezioni e i musei storico-artistici universitari sono al centro di un'analisi dettagliata e approfondita, anche alla lu-

ce delle più recenti normative, incluso il riferimento ai LUQ – Livelli Uniformi di Qualità per i musei e, conseguentemente, al loro inserimento nel Sistema Museale Nazionale.

Le relazioni presentate durante le giornate di studio cagliaritano e maceratesi, precedute da interventi che hanno ricostruito la cronologia dei principali appuntamenti organizzati dalle università italiane per riflettere su questo aspetto tanto cruciale per la loro identità (Genova 2014, sul rapporto tra arte e architettura, Firenze 2017 sul patrimonio degli Atenei, Trieste 2023 sui temi della catalogazione e della valorizzazione dei beni universitari attraverso l'uso delle nuove tecnologie) e hanno presentato la voce delle principali organizzazioni internazionali di settore, quali ICOM e, nello specifico, UMAC (International Committee for University Museums and Collections), hanno fatto emergere realtà eterogenee, che tuttavia rispecchiano la varietà e la complessità del sistema dei musei e delle collezioni nelle nostre università, una diversificazione che senza dubbio ne costituisce la specificità e la forza. È emersa una significativa panoramica sugli orientamenti metodologici e sulle soluzioni concrete messe in atto in diversi contesti; il proficuo confronto ha consentito di individuare il filo rosso che accomuna queste realtà favorendo la riflessione su eventuali modalità di valorizzazione condivisa. Sono state presentate, inoltre, interessanti esperienze sul tema della relazione tra il patrimonio culturale e gli insegnamenti universitari, che hanno portato a riflettere sull'effettiva connessione alle pratiche di insegnamento e le opportunità per la didattica e la terza missione.

Non poche difficoltà sono affiorate, soprattutto in merito ai problemi di gestione e in particolare rispetto alle difficoltà di conciliare le esigenze delle realtà museali con le politiche di ateneo.

Le giornate hanno registrato un'ampia partecipazione con la presenza di tanti studenti e soprattutto di molti colleghi provenienti dagli atenei di tutta la penisola. Un segnale importante che rafforza lo spirito di condivisione, l'importanza dello scambio e dell'incontro nello sviluppo della ricerca che la CUNSTA costantemente si impegna a promuovere, favorendo la spinta alla costituzione di un osservatorio che consenta di monitorare

costantemente le attività dei musei universitari di carattere storico-artistico e, allo stesso tempo, trovare soluzioni condivise alle principali difficoltà riscontrate, quali ad esempio la costituzione di un database comune che consenta a tutti di inserire immagini digitalizzate delle proprie raccolte anche per future collaborazioni in termini di esposizioni o di didattica.

Questo volume è stato volutamente montato in maniera unitaria, preferendo dare una mappatura di carattere geografico ai musei delle diverse università italiane alla più scontata riproposizione degli interventi presentati nei due convegni, nella speranza che possa riuscire a dare contezza della attuale situazione e, come tutti volumi, non costituire un punto finale, ma un punto di partenza per successivi approfondimenti.

Patrizia Dragoni, Rita Pamela Ladogana, Chiara Piva

Andrew Simpson*

A global view on the challenges and opportunities facing university art museums

Purpose

Why would a university have an art collection? It's a question worth asking a university rector or vice-chancellor to see if it elicits a glimmer of knowing recognition or a blank look of disengagement. Simple fact is there can be many different reasons why a university would establish an art collection. In some cases, the purpose can change as the nature of the host institution also changes, in other cases the original purpose can unknowingly guide the future developments. For the university art museum, the diversity of purposes in their establishment is matched by the diversity of their governance systems.

For many early writers about university art museums the purpose was clearly aligned with art education and the collection resources were only available to staff and enrolled students. Forbes¹ argued that the art museum develops aesthetic sensibilities in students, the author also separates the critical and creative faculties of students and argues that the art museum is there to inspire excitement for art. Different forms of materiality made up these utilitarian educational collections, plaster cast collections featured in many early higher education art programs².

* Andrew Simpson, Postdoctoral Research Affiliate, Chau Chak Wing Museum, the University of Sydney, NSW 2050, AUSTRALIA, e-mail: andrew.simpson@sydney.edu.au.

¹ Forbes 1911.

² Born 2002.

While the audiences were originally seen as strictly campus-bound, the massification of higher education over recent decades has meant that the material collections of the academy, including works of art in any media have become accessible to an increasingly larger and more diverse audience. But, students in general, not specifically those enrolled in art education programs, have become an important audience³. The university art museum becomes a socio-cultural space that either informally develops student aesthetic sensibilities or might even be the basis of significant social framing and act as ‘third spaces’⁴.

In recent times the university art museum has been used to connect with a diverse range of external audiences. Some argue that the institutional setting of the museum allows it to link with a range of audiences through creative programming that are not available to civic art museums⁵ and that they can specifically embrace audiences who are unserved by other cultural institutions⁶.

University art museums can also attract many external audiences, a significant one being potential philanthropists who can through the art museum programs develop an institutional alliance that may guide donations not just to the art museum but to any other area of the university’s business. Many university art museums have become emblematic of the narrative of the university itself. The Weissman Art Museum at the University of Minnesota was designed by Frank Gehry some years before his distinctive architectural work was applied to the Guggenheim Museum Bilbao⁷. Frederick Wiessman’s philanthropy supported multiple art endeavours.

The relationship with philanthropy is not just a North American phenomena, it is a global one. Wanlin Art Museum of Wuhan University opened in 2015. It was financed by a wealthy alumnus, Chen Dongshen⁸ and designed by leading ar-

³ Chinneck *et al.* 2015.

⁴ Schorch 2015.

⁵ Livingstone, Hartz 2010.

⁶ Livingstone *et al.* 2016.

⁷ Merkel 2002.

⁸ Han 2015.

chitect Zhu Pei. The building looks like a large flying stone and was built with a technically challenging concrete overhang that makes the museum look like it is leaping out of the ground⁹. It has been argued that university art museums have historically been institutionalised by philanthropy. Buckley indicates that the Kunstmuseum at the university of Basel was established in 1661 and argues this was the first university art museum based on the collections of the Amerbach family¹⁰. It predated the establishment of the Ashmolean Museum at Oxford based on the collections of Elias Ashmole by twenty years.

While the modern university museum is for everyone, the different purposes of many provides a story of complexity and diversity in what they see as their core purposes or function within the academic setting. This can also be further complicated by different national settings. In Australia, for example the national government's cultural gifts program has enabled donors to public collections, which include university art museums, to receive tax relief in exchange for donating cultural material. This scheme is utilised by several Australian universities to boost their art collections. Other nations have similar schemes.

Apart from the often-overlapping worlds of philanthropy and alumni, other purposes that drive the university art museum are aligned with their university functions. While pedagogical applications were once restricted to support for art history teachers and students, the university art museum is now engaged in broadscale curriculum activation across the campus. The campus art museum is the instigator and enabler of many cross-disciplinary curricular experiences, both formal and informal.

The Daura Museum of Art at Lynchburg University in Virginia has developed a range of exhibitions as collaborative ventures to support different faculty teaching programs¹¹. It is one of many campus museums that has an institutional remit that

⁹ Simpson 2023.

¹⁰ Buckley 2024.

¹¹ Rothermel 2012.

proactively uses the art collection as a curriculum resource through exhibition work. Many other university campus museums have developed specialised programming to assist non-art faculty programs. These are designed to develop observational skills and can be used in any disciplinary area that is reliant on observation, such as in many of the sciences. A recent special issue of the UMAC Journal¹² gives examples where the art museum programs support neuroscience, computer science, chemistry, physics and geosciences curricula.

Programs by campus art museums that sharpen the observational skills often serve medical students. Urist reported on a Yale program entitled ‘Making the Invisible Visible: Art, Identity, and Hierarchies of Power.’ Another example is the ‘Enhancing Observational Skills’ program developed by the Centre for British Art at Yale University¹³. Urist described this as a frantic arms race of university art museums in the United States. The types of pedagogic benefits derived can be seen in one specific application; the study of portraiture in terms of visual literacy training is considered valuable in developing a sense of the wellness of, and empathy with, future prospective patients¹⁴. There has also been similar benefits reported for nursing education programs using the university museum to sharpen observations¹⁵.

The importance of visual culture in modern society has meant a whole range of cross-disciplinary opportunities for the university art museum. The ubiquity and nature of the internet has redefined visual literacy expectations¹⁶. The importance of being able to think creatively, as would an artist, has relevance to an extensive range of human endeavours¹⁷. In summary, the aesthetics of the art museum can be a source of learning for any of the academic disciplines found on campus. To perhaps best illustrate this, one program at the University of Wyoming

¹² Milkova, Kovach 2024.

¹³ Urist 2016.

¹⁴ Bardes *et al.* 2001.

¹⁵ e.g. Wikström 2003; Pellico *et al.* 2009.

¹⁶ Heffernan 2016.

¹⁷ Whitaker 2016.

brings law students into the art museum for creative pedagogic use of art collections¹⁸.

If the university context is the greatest opportunity, is it also the greatest challenge. Before moving on to discuss some of these challenges, it is worthwhile illustrating how the history, purpose and even serendipity can shape the opportunities for a campus collection by looking at one Australian case study.

Macquarie University Art Collection

Macquarie University was established in 1964, the site of the campus, the third for the city of Sydney, was on the (then) suburban outskirts of the city. In the early days of the campus two organisations were collecting and commissioning art. One operated through the university library and aimed to build a collection of emerging Australian artists. The other was through the university's student representative body (Student Council). The first official advisory committee for the development of the Art Collection at Macquarie University was established in 1978¹⁹. Their guiding principle was to build a collection that would provide an emphasis on recent Australian painting that would contribute to the life and environment of the university.

It operated as a distributed collection across campus in both public spaces such as the university library and in administrative offices. This form of art collection deployment contributes to campus life by providing cultural intersections for staff and students and it has been argued represents a democratic use of material collection²⁰. In the early years of collection growth the university harboured the idea of establishing a gallery space but this did not eventuate until 1999. With this development the art collection became more than cultural resource adorning the diverse architectural spaces of the institution. It now had an active base for cultural creativity utilising the collection in ex-

¹⁸ Crawford, Jackson 2024.

¹⁹ Davis *et al.* 2015.

²⁰ Davis 2024.

hibition work in new ways that support the tripartite mission of teaching, research and engagement. With a growing collection of contemporary artists who feature in the gallery's exhibition work and adorn different parts of the campus, others who are historic figures in Australian art are also actively collected and have been the focus of exhibition work.

In addition to these exhibition and education programs, the Macquarie University Art Gallery has also put the collection to work in creative ways to connect with culturally marginalised communities such as dementia sufferers and their carers²¹.

The university also established a sculpture park in 1992²² also intended as a means of enriching both the physical and intellectual campus environment. The sculpture park resulted from a serendipitous meeting between the former vice-chancellor and the Australian sculptor, Errol Davis. Utilisation of the Cultural Gifts Program has greatly expanded the collection, with this serendipitous history the university art museum can now occupy a niche within the socio-cultural ecology that allows it to undertake some distinctive programming. A couple of recent examples are briefly described below.

Salvatore Zofrea is a well-known Australian artist of Italian origins who through a six decade long career has developed many distinctive styles and approached to painting. Zofrea has developed a unique visual language bridging the gap between the physical and spiritual worlds. He produces paintings that are alive with the tangibility of existence and the intangibility of things felt. 'Luminosity' was a career retrospective presented through Macquarie University Art Gallery based on collection holdings and loans from other organisations that presented a balanced and accumulative view of his life's work. The continuity between his early figurative and landscape works through to the more recent paintings in their misty fusion of light and colour²³.

²¹ Simpson *et al.* 2004; Thogersen *et al.* 2022.

²² Hill 2006.

²³ Davis 2022.

The ability of a university art museum to produce a career retrospective for a significant Australian artist before any major civic gallery is evidence of the agility of a relatively small gallery with a sound understanding of its collection and the arts sector that can be seen in the higher education sector. There were some advantages for us, however. Zofrea is a highly acclaimed artist who has had many stylistic changes and worked with painting, frescos, and sculpture. His work has been collected by national institutions including the Vatican, he has frescos at Sydney Opera House. He also lives relatively close to campus, is a great cook and regularly welcomes visits from curators and arts enthusiasts.

Another exhibition presented in 2024 ‘Australian abstraction in context’ reflected upon the legacies of this international art movement with its varietal imports, indices and counterparts. These expressions cast a different spin on the current generation of Australian artists adhering to abstraction. Their diverse practices challenge the aesthetic orthodoxies of abstraction, particularly the idea of shape as content, by revealing new ways of thinking and talking about Australian abstraction. This was essentially a research exhibition that provided new insights into the art movement in an Australian context with material by significant Australian artists. At the opening event the question was asked ‘why haven’t any of the larger civic art galleries attempted an exhibition such as this?’ The point of this observation illustrates the fact that many civic art galleries have other constraints on their programming and can’t enjoy the flexibility afforded to galleries in higher education who can undertake experimental research exhibitions that don’t require an expected commercial or attendance outcomes.

Both these examples would suggest that the advantages of being a university art museum are derived from the institutional setting of higher education that provides greater freedom for more adventurous programming. But while the institutional setting is the greatest opportunity it is also the greatest challenge. In higher education the rotating door of leadership brings many senior administrators who have little idea of what a university museum is and can do into decision making positions.

Challenges

In the case of Macquarie University this has meant a long and winding road through different administrative structures attempting to find the gallery's natural institutional position. At one time, under an earlier leadership group, all museum staff on campus formed a recognised advisory committee to the university's Vice-Chancellor. Now, all decisions about any museums and collections on campus, including their creation and closure, are within the remit of the Deputy Vice-Chancellor Academic. In the interim the university's art gallery has been positioned within the Faculty of Arts, Philanthropy and Cultural Engagement Office and is currently viewed as an academic service provider and is part of the university library. In line with the current university predilection for staffing strategies based on precarity, it has one permanent staff member augmented by a swarm of casual staff. It has no acquisitions budget and is entirely reliant on the Cultural Gifts Program for growing the collection and no permanent, dedicated storage solution.

The short-termism of university leadership and its mismatch with the long-term aspirations of a collecting organisation, such as museum, has been articulated previously²⁴. It can be euphemistically referred to as the «Rector Problem». It means that part of the responsibility of running a university museum is to continually educate to your university's leadership team about the value that the art museum brings to the business of higher education and the tripartite mission of education, research and engagement. The ability to do this effectively can be determined by where the museum sits within the administrative ecology of the institution. There are many models of governance within universities and even a combination of different governance models can occur within an institution at the same time²⁵. A lack of understanding institutional positionality is

²⁴ Mares 1999.

²⁵ Simpson 2012.

something that can be referred to as the “unbearable lightness of administration within the higher education sector.

While it's conceptually confronting to consider that your greatest threat might come from your closest colleagues, interference is perhaps the biggest challenge for university art museums. Brandeis University in 2009 was attempting to cope with a global financial crisis induced budget deficit. The President and board of trustees announced the closure of the Rose Art Museum and the sale of its \$350 million collection. While many might characterise this as an extreme measure in response to extreme circumstances; for example, Jick, blamed a «lack of understanding in how to lead change» it also belies a fundamental lack of understanding of what a university art museum can do for its host university²⁶. While Brandeis is not the only case the tension between the money value of collections or even individual works and their epistemic value as higher education assets is a constant one that has led some to advocate for different solutions to this existential threat such as financial security separate from the parent institution and even cooperative ownership networks beyond institutional boundaries²⁷.

Late in 2023, the leadership of Griffith University in Australia proposed the closure of the Griffith University Art Museum. The rationale behind the proposal was that the University's Film School was growing and needed storage space, the lease on their existing premises was almost expired. The proposal noted that «not very many people visited the Griffith University Art Museum (GUAM) in comparison with other university art museums.» Considering such poor performance, why not turn over the museum space to storage space for the Film School? And viola! Lease problem solved! It was a kind of Hunger Games within the University's various creative arts enterprises. But in playing institutional musical chairs, the music had stopped, and GUAM was without furniture!²⁸. There was a three-week discussion period to consider respons-

²⁶ Jick 2024.

²⁷ White, Wasmund 2015.

²⁸ Simpson 2024.

es to the proposal. It was big on services for students but backwards on community engagement. After community responses to the proposal that included new philanthropy for the art museum, the university decided to postpone the closure for one year while conducting a deep dive on the future of the museum. A cynical observer might argue that university leadership was simply using the closure threat as a fund-raising tool.

There are plenty of other cases where universities have proposed selling off specific often high value artwork to enable funding other programs. Valparaiso University's intent to sell three paintings, including one by Georgia O'Keeffe that has been displayed in museums around the world, to gain a badly needed \$10 million for dormitory renovations provoked a strong outcry, a joint statement by the leadership of the Association of Art Museum Directors, the American Alliance of Museums, the Association of Academic Museums and Galleries, and the Association of Art Museum Curators and a lawsuit. Though most recent court decisions seem to suggest the sale will go ahead²⁹. The argument against the sale raised by those professional associations listed above and derived from the ICOM Code of Ethics, revolves around the principle that money derived from the sale through a deaccession should not be used to fund anything other than the collection. Others in favour of the sell off assume that nothing on a university's assets list should be off limits for disposal when times are tough, and money is scarce³⁰.

While I contend that the institutional setting of the university art museum is its most significant challenge, there are of course other challenges, but many of these aren't endemic to the university art museum. Collecting institutions of all persuasions have the burden of their own history of collecting to carry and confront, plus increasing contestation over morality, politics and a range of other divisive socio-cultural frameworks. King has written on how social justice causes have complicated

²⁹ Boucher 2024.

³⁰ e.g. Rushton 2023.

the lives of campus art museums in recent years³¹. Eiland has written about how the culture wars have returned to campus with a vengeance³².

Concluding remarks

In conclusion it's worth reflecting on the study of the management of the artistic heritage of Italian university collections³³ cover the three managerial challenges defined by the Council of Europe: accessibility, financial sustainability and communication of university collections. It seems that the same three issues are also considered challenges globally. Accessibility is constrained by the institutional setting, but in recent times university museums, including art museums, have engaged with more diverse audiences beyond the campus wall; digital technologies are also opening up the collections to global audiences. Financial stability is a goal made difficult by institutional leaders who don't understand the value of what a university art museum can do. Communication is also a critical challenge, while Mozzoni *et al.* see this specifically around issues of raising awareness; it is perhaps more poignant with intra-institutional communications that deliver an understanding of the purpose and strategic aspirations of the university art museum³⁴.

In this article I have attempted to make the case that the institutional setting is combination of the university art museums most significant challenges and opportunities. While this may superficially sound contradictory, we must remember that there are some very significant art collections in universities globally. Many of these are motivated by their institutional setting to work creatively within supportive institutions to extend the horizons of the university or to break new museological ground with their research and exhibition work. The university art mu-

³¹ King 2019.

³² Eiland 2019.

³³ Mozzoni *et al.* 2018.

³⁴ *Ibidem*.

seum is a technology that can uniquely extend and intensify the institutional mission of teaching, research and engagement.

The universities of the world are national treasure-troves. Their holdings constitute a significant quota of each nation's cultural heritage and through their annual program of exhibitions, supported by publications and scholarly research, they are a vibrant component of cultural life around the world. The university art museum is often falsely compared with the university library as a «supporter» of the business of higher education. But universities are about generating and transmitting knowledge, they are much more than «keepers» of collections, more than preservers of heritage or teller of stories using the collections. They are also in the business of generating new knowledge, instead of being considered some form of academic infrastructure they are better considered not as supporters of university business but as the business of the university itself.

References/Riferimenti bibliografici

- Bardes C.L., Gillers D., Herman A. E. (2001), *Learning to look: developing clinical observational skills at an art museum*, «Medical Education», 35, pp. 1157-1161.
- Born P. (2002), *The Canon Is Cast: Plaster Casts in American Museum and University Collections*, «Art Documentation», 21, n. 2, pp. 8-13.
- Boucher B. (2024), *A Court Approves Valparaíso University's Controversial Plan to Sell Paintings From Brauer Museum Collection*, «Artnet News», September n. 4, <<https://news.artnet.com/art-world/valparaiso-university-brauer-museum-can-sell-paintings-2531663>>, 17.02.2025.
- Buckley B. (2024), *The Fine Art of Politics: The Art Museum in the University and the World Beyond*, in *New Directions for University Museums*, edited by B. King, Lanham: Rowman and Littlefield, pp. 65-78.
- Chinneck S., Dollimore C., Simpson A. (2015), *Picturing 'A Living Campus': (50 Years of Students at Macquarie exhibited)*, «Museums Australia Magazine», 23, n. 4, pp. 22-24.
- Crawford N., Jackson D. (2024), *Stealing Culture: Law Students Engage through Inter-disciplinary Analysis through the Museum*, «University Museums and Collections Journal», 16, n. 1, pp. 32-39.
- Davis R. (2022), *Luminosity: Salvatore Zofrea Retrospective. Exhibition Catalogue*, Sidney: Macquarie University.

- Davis R. (2024), *The Cultural Democratisation of Macquarie University Campus*, «University Museums and Collections Journal», 16, n. 2, p. 85.
- Davis R., Janiszewski L., Simons J. (2015), *50 Years of Collecting: Macquarie University Art Collection*, in *Macquarie University Art Collection: 50 Highlights*, edited by R. Davis, L. Janiszewski, J. Simons, Sidney: Macquarie University, pp. 4-8.
- Eiland W.U. (2019), *Manifesto for Academic Museums*, «University Museums and Collections Journal», 11, n. 2, pp. 185-189.
- Forbes E.W. (1911), *The relation of the art museum to a university*, «Proceedings of the American Association of Museums», 5, pp. 47-55.
- Han J. (2015), *New Parameter of Philanthropy*, in *A Stone Flew Hither: A Gift of Art from Chen Dongsheng to His Alma Mater*, edited by X. Tang, Wuhan University: Taiking Life Insurance.
- Heffernan V. (2016), *Magic and Loss: The Internet as Art*, London: Simon and Schuster.
- Hill K. (2006), *Macquarie University Sculpture Park: promoting its value to ensure its continued development*, «Opuscula Musealia», 15, pp. 53-60.
- Jack T. (2024), *Brandeis University: selling art or the art of selling change*, in *Cases on Critical Leadership Skills*, edited by D.D. Warrick, J. Mueller, A. Warrick, Cheltenham: Edward Elgar Publishing, pp. 286-294.
- King L. (2019), *University Museums: We Walk the Line*, «University Museums and Collections Journal», 11, n. 2, pp. 177-184.
- Li X-H. (2015), *Understanding Wuhan University through Wanlin Art Museum*, in Tang (ed.), *Fusion—Chinese Modern and Contemporary Art since the 1930s*, edited by X. Tang, Whuan: Wuhan University & Taiking Life Insurance Company Ltd, pp. 11-13.
- Livingstone P., Hartz J. (2010), *Reaching out and reaching across: Collections and social inclusion*, «University Museums and Collections Journal», 3, pp. 47-51.
- Livingstone P., Hartz J., Rothermel B. (2016), *A formidable forum: University museums embrace controversy*, «University Museums and Collections Journal», 8, pp. 23-27.
- Mares M. (1999), *Bureaucrats pose threats to museums*, «Nature», 400, p. 707.
- Merkel J. (2002), *The Museum as Artifact*, «The Wilson Quarterly», 26, n. 1, pp. 66-79, <<https://www.jstor.org/stable/40260572>>, 17.02.2025.
- Milkova L., Kovach J. eds (2024), *STEM in the Art Museum: Innovative Pedagogies for the 21st-Century*, «University. University Museums and Collections Journal», 16, n. 3.
- Mozzoni I., Fanelli S., Donelli C.C. (2018), *Italian university collections: managing the artistic heritage of the university's ivory tower*, «ENCATC Journal of Cultural Management and Policy», 8, n. 1, pp. 30-43.

- Pellico L.H., Friedlaender L., Fennie K.P. (2009), *Looking Is Not Seeing: Using Art to Improve Observational Skills*, «Journal of Nursing Education», 48, n. 11, pp. 648-653.
- Rothermel B. (2012), *The University Art Museum and Interdisciplinary Faculty Collaboration*, PhD thesis, University of Leicester, Museum Studies (unpublished).
- Rushton M. (2023), *Really, it is OK for a college to sell art*, «Arts Journal Blog – For what it's Worth», March 17, <<https://www.artsjournal.com/worth/2023/03/really-it-is-ok-for-a-college-to-sell-art/>>, 17.02.2025.
- Schorch P. (2015), *Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation*, «Museum & Society», 11, n. 1, 68-81.
- Simpson A. (2012), *Modelling governance structures for university museums and collections*, in *A Handbook for Academic Museums: Beyond Exhibitions and Education*, edited by S.S. Jandl, M.S. Gold, Edinburgh & Boston: MuseumsEtc, pp. 178-218.
- Simpson A. (2023), *The museums and collections of higher education*, London: Routledge.
- Simpson A. (2024), *A Stay of Execution?*, «Artist Profile», 66, pp. 20-21.
- Simpson A., Davis R., Hill K. (2004), *Aged cultural care*, «Museums Australia Magazine», 13, n. 2, pp. 18-19.
- Thogersen J., Hammond G., Simpson A., Davis R., Hargraves K., Janiszewski L. (2022), *A university-based art and object engagement program for dementia patients and carers*, «University Museums and Collections Journal», 14, n. 1, pp. 30-40.
- Urist J. (2016), *Why Do Colleges Have So Much Art?*, «The Atlantic», November 2, <<https://www.theatlantic.com/education/archive/2016/11/why-do-colleges-have-so-much-art/506039/>>, 17.02.2025.
- Wikström B.-M. (2003), *A Picture of a Work of Art as an Empathy Teaching Strategy in Nurse Education Complementary to Theoretical Knowledge*, «Journal of Professional Nursing», 19, n. 1, pp. 49-54.
- Whitaker A. (2016), *Art Thinking: How to Carve out Creative Space in a World of Schedules, Budgets and Bosses*, New York: HarperCollins.
- White P. J., Wasmund S. (2015), *Cultural Treasures or Cash Cows?: Cheating Posterity and Selling Art Collections to Balance the Budget*, «Collections: A Journal for Museum and Archives Professionals», 11, n. 1, pp. 41-53.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Salvatore Zofrea in front of his work 'Girls at Clontarf' (Sunday afternoon Clontarf) 1978, at the Luminosity Exhibition, photo by Effy Alexakis, photowrite.



Fig. 2. Flannel flowers and bottle brush, Kurrajong Hills 2014 oil on canvas by Salvatore Zofrea. Donated through the Australian Government's Cultural Gifts Program, photo by Effy Alexakis, photowrite.



Fig. 3 Australian Abstraction in context, gallery view, photo by Effy Alexakis, photowrite.



Fig. 4 Australian Abstraction in context, gallery view, photo by Effy Alexakis, photowrite.

Laura Stagno*

Valorizzare il patrimonio culturale delle università.
Focus su arte e architettura a Genova nel 2014

Il 20 e 21 novembre del 2014 l'ateneo genovese proponeva, con un certo anticipo nel panorama italiano, una riflessione articolata sul tema del patrimonio culturale delle università (con particolare riferimento alla sua componente artistica ed architettonica), attraverso un convegno che in una dimensione volutamente internazionale raccoglieva considerazioni e casi di studio sul tema *Raising Awareness of Universities' Heritage: a Focus on Art and Architecture / Valorizzare il patrimonio culturale delle università. Focus su arte e architettura* (poi raccolti negli Atti pubblicati nel 2016 quale primo volume della collana «Arti visive e patrimonio culturale» della Genova University Press, fig. 1)¹. Il sottotitolo dell'iniziativa – organizzata da Lauro Magnani, dal 2013 al 2022 Delegato del Rettore per la valorizzazione del patrimonio artistico e monumentale dell'ateneo, e da chi scrive – recitava *Academic Cultural Heritage as a Teaching Tool and as a Research Field / Il patrimonio culturale accademico come strumento didattico e campo di ricerca*, per sottolineare con forza l'intento di andare oltre l'intento meramente descrittivo dei pur notevoli palazzi, apparati decorativi, manufatti artistici di pertinenza di molti atenei.

* Laura Stagno, Professoressa Ordinaria di Storia dell'Arte Moderna, Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e spettacolo DIRAAS, via Balbi 6, 16126 Genova, e-mail: laura.stagno@unige.it.

¹ Magnani, Stagno 2016a.

Il convegno nasceva dall'intersezione di alcune idee forti, che aprivano prospettive di interpretazione ampie. L'intento era quello di partire da una visione larga dell'*academic heritage*:

Il patrimonio culturale delle Università, nella articolata varietà dei suoi aspetti tangibili ed intangibili, riflette ed incarna il contributo che nella loro storia millenaria gli atenei hanno dato all'avanzamento del sapere, ed è riconosciuto quale componente nodale dell'identità e della cultura delle società che gli atenei hanno contribuito a costruire ed arricchire²:

in rapporto, quindi, vivo e complesso con la comunità di cui fa parte. Si sottolineava come la conservazione, la conoscenza e la valorizzazione di questo patrimonio – aspetti tra loro intrecciati, ad evidenza – dovessero essere fortemente connessi con gli ambiti primari di azione dell'università, la ricerca e la didattica. Questo, in effetti, è il carattere distintivo che connota lo status dell'*heritage* accademico, il quale è anche, almeno in potenza, un'interfaccia cruciale tra atenei e società; ed è un aspetto che si è andato poi precisando e strutturando via via che si sono meglio definiti, negli ultimi anni, i caratteri e l'importanza della «terza missione» universitaria e delle azioni di *public engagement* (l'ateneo genovese riconosce oggi un punto di forza nel proprio ricco «patrimonio architettonico, culturale, scientifico, artistico, ambientale, archivistico, bibliotecario e museale», e considera obiettivo strategico la sua valorizzazione e fruizione)³.

Il convegno del 2014 – inteso anche come occasione di condivisione di un lavoro portato avanti da tempo, che aveva trovato uno snodo essenziale nella creazione cinque anni prima di un gruppo di lavoro dedicato alla valorizzazione del patrimonio dell'ateneo⁴, e come punto di riferimento per le azioni da intraprendere successivamente per la conoscenza e promo-

² Magnani, Stagno 2016b.

³ Università di Genova, Piano strategico 2021-2026, Obiettivo strategico 8(<<https://unige.it/news/12443-connessi-al-futuro-con-unige%3A-i-12-obiettivi-del-piano-strategico-2021-2026>>, 18.02.2025).

⁴ Gruppo di Lavoro per la valorizzazione e la conoscenza del patrimonio culturale dell'ateneo genovese (fondato con nota rettorale del 28.5.2009).

zione dell'importante *academic heritage* genovese – intercettava linee internazionali di nuovo interesse per il tema. Per buona parte del XX secolo, le università europee hanno riconosciuto in misura assai limitata l'importanza del loro patrimonio; gli oggetti artistici, le collezioni di varia natura, i musei e le stesse sedi storiche sono stati spesso scarsamente studiati e promossi. Negli anni finali del secolo e all'avvio del nuovo millennio, il patrimonio universitario ha catalizzato un interesse crescente, segnato dalla creazione di reti nazionali – ad esempio nel Regno Unito e nei Paesi Bassi – e dalla nascita di due organizzazioni attive a livello internazionale: UMAC (*University Museums and Collections Committee*), comitato nato nel 2000 in seno all'ICOM, e Universeum (*The European Academic Heritage Network*), rete europea fondata nel medesimo anno che si interessa del patrimonio universitario inteso nel senso più ampio⁵. La pubblicazione nel 2005 di una Raccomandazione da parte del Consiglio d'Europa in merito alla «*governance and management of university heritage*»⁶ ha contribuito a focalizzare l'attenzione sul patrimonio culturale delle università e sulla necessità di renderlo largamente fruibile; recuperandolo quale oggetto – e nel contempo strumento – di ricerca da parte delle istituzioni accademiche che lo detengono, per loro natura e vocazione spesso portatrici di saperi specializzati in campi pertinenti allo studio, tutela e valorizzazione dei propri beni⁷ (significativa la definizione delle collezioni universitarie quali «infrastrutture di ricerca» fornita nel 2011 da un documento del governo tedesco che ha stimolato in Germania articolate attività di riscoperta, catalogazione e valorizzazione dei relativi materiali)⁸.

La pluralità di azioni intraprese secondo questa direttrice nel medesimo torno d'anni si colloca in un contesto segnato da un generale *material turn*, che nell'ambito specificamente sto-

⁵ Talas 2016, p. 27.

⁶ Council of Europe, Committee of ministers, *Recommendation of the Committee of Ministers to member states on the governance and management of university heritage* (7 dicembre 2005).

⁷ Magnani, Stagno 2016b, p. 7.

⁸ Talas 2016, p. 29.

rico artistico si riconnette alle riflessioni sulla *objecthood* dei manufatti e la centralità della *thingness of the thing*⁹: concetti cardine che hanno agevolato il riconoscimento del ruolo che gli oggetti possono avere nell'insegnamento universitario, ai fini della progressiva integrazione dell'approccio *object-based* ed esperienziale al consueto focus sui testi (integrazione che secondo Giovanna Vitali all'altezza del 2015 era ancora nella sua infanzia all'interno dell'attività accademica mainstream¹⁰, ma sulla quale si era cominciato comunque a lavorare con una serie di iniziative)¹¹. Un modo di porsi che reinterpreta in chiave attuale una tradizione di antica data, in molti casi alla radice delle collezioni di manufatti raccolte nei secoli dagli atenei, la cui incorporazione nelle pratiche di insegnamento è attestata almeno dal Cinquecento¹². Essenziale punto di riferimento, da questo punto di vista, era e ancora rimane la raccolta di contributi riuniti in *Tangible Things. Making History through Objects*, pubblicata a valle della mostra organizzata in diverse sedi dell'università di Harvard¹³, che offre una serie di esemplificazioni e una sistemazione teorica basata sull'idea fondamentale dell'utilizzo di «*material things as entry points into history*»¹⁴: quindi di concreti manufatti – con particolare riferimento a quelli che compongono il patrimonio culturale degli atenei – come «portali» della storia, nelle sue più varie e ramificate articolazioni. «Portali verso una lettura del divenire» – ha osservato di recente Magnani, in merito a questo specifico tema trattato dal punto di vista della storia dell'arte – «che coincidono, nei nostri casi, con le sedi e con i contesti dell'esperienza di vita universitaria: per una disciplina come la nostra che è

⁹ Cfr., ad esempio Mitchell 2014; Holly 2014 e Baert *et al.* 2011.

¹⁰ Vitelli 2015, p. 87.

¹¹ Si considerino ad esempio i *case studies* presentati nei convegni organizzati annualmente da Universeum ed UMAC. Tra i volumi dedicati a questi temi, citiamo in particolare Talas, Lourenço 2012 (atti del convegno promosso da *Universeum* a Padova nel 2011).

¹² De Clercq, Lourenço 2003, pp. 4-6.

¹³ Ulrich *et al.* 2015. L'esposizione *Tangible Things* (24 gennaio-29 maggio 2011) era stata organizzata in diverse sedi museali e biblioteche dell'università di Harvard.

¹⁴ Ulrich *et al.*, p. XI.

davvero ‘storia di oggetti’, come già negli anni Settanta argomentava lucidamente Emiliani, la verifica diretta su straordinari materiali e complessi monumentali è una imperdibile occasione di attivare questi luoghi come ‘*passages*’ benjaminiani dove rendere percepibile con maggior chiarezza il divenire e la dialettica della storia e dove attivare capacità, interessi, attenzioni del vedere»¹⁵.

Partendo da questo tipo di concetti, il convegno di Genova volutamente riuniva studiosi in grado di presentare casi tra loro molto diversi¹⁶; a conclusione dei lavori i relatori si sono confrontati in una tavola rotonda incentrata sulle modalità di gestione del patrimonio culturale delle università di appartenenza. Non è possibile né opportuno rendere conto partitamente, in questa sede, del merito dei singoli interventi, per i quali si rimanda agli atti del convegno¹⁷; l’analisi dei casi di studio selezionati, tanto stranieri quanto italiani, connetteva la presentazione di patrimoni d’ateneo di notevole rilievo per qualità e significato culturale (con riferimento, in particolare, ad università con sede a Bruxelles, Coimbra, Wroclaw, Oslo, Bologna, Padova, Venezia, Napoli e Macerata, oltre naturalmente a Genova) alla disamina e discussione delle *research questions* condivise, focalizzate sui possibili percorsi di difesa, conoscenza e valorizzazione dell’*academic heritage*, ma anche sulle sfide e sulle problematiche innescate, sul piano imprescindibile della tutela dei beni e della sicurezza, dalla fruizione ampia e quotidiana di questo patrimonio nel contesto della moderna vita accademica, nell’ottica della corretta conservazione di «mu-

¹⁵ Magnani 2020. Per la citazione cfr. citazione Emiliani 1979, p. 100.

¹⁶ Hanno partecipato al convegno (in ordine di intervento): Lauro Magnani e Laura Stagno, Università di Genova; Didier Martens, Université Libre de Bruxelles; Bjørn Vidar Johansen, Museum of University History, University of Oslo; Ulla Uberg, University of Oslo Art Collection; Arkadius Wojtyła, University of Wroclaw; Raimundo Mendes da Silva, University of Coimbra; Elena Corradini, Università di Modena e Reggio, UMAC; Stefania Quilici Gigli, Seconda Università degli Studi di Napoli; Marinella Pigozzi, Università degli Studi di Bologna; Martina Frank, Università Ca’ Foscari, Venezia; Giuseppe Capriotti, Università di Macerata; Elisabetta Saccomani, Università degli Studi di Padova; Sofia Talas, Università di Padova, Presidente di Universeum.

¹⁷ Magnani, Stagno 2016.

sei diffusi» resi vivi dalla presenza continua di studenti, docenti e personale amministrativo, ma anche sempre più accessibili, nelle intenzioni, all'intera comunità di cui sono parte ed espressione.

Tra le tante tematiche emerse nel corso del convegno, si fa qui brevemente cenno ad alcuni punti ancora assai rilevanti nel contesto attuale, che tra l'altro hanno rivestito e tuttora rivestono particolare importanza per l'ateneo genovese.

Il tema della catalogazione degli oggetti e dell'accesso online alle informazioni è stato affrontato nell'incontro del 2014 attraverso la presentazione, a cura di Elena Corradini, del progetto *La Rete dei Musei Universitari*, che aveva come epicentro l'Università di Modena e Reggio e che prevedeva, grazie alla collaborazione con l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione del Ministero Beni Attività Culturali e Turismo (ICCD), l'attivazione presso gli atenei di poli catalografici per la schedatura degli oggetti. Nel contesto genovese il censimento degli oggetti – che per i beni artistici era stato portato a termine nel 2012 nel quadro di un assegno di ricerca biennale, attraverso una catalogazione sistematica tramite schede OA – si è allargato in seguito a molte altre tipologie di materiali, ed è oggi in corso una campagna di digitalizzazione 3D che si avvale di infrastrutture e software dedicati in grado di consentire l'acquisizione di oggetti complessi, le cui immagini sono destinate ad essere fruibili attraverso un portale dedicato¹⁸.

Focus privilegiato dei lavori è stato, in molti casi, il rapporto tra atenei e città, declinato anche sul versante specifico dei patrimoni universitari interessati, dal punto di vista delle architetture e degli apparati decorativi, dal riconoscimento UNESCO quali *World Heritage Sites* (gli esempi sono numerosi e significativi)¹⁹. Il caso dell'Università di Coimbra, il primo e sino all'inizio del Novecento unico ateneo portoghese – che ha

¹⁸ Il portale è accessibile al link <<https://sketchfab.com/sma-unige>>, 18.02.2025. Sono stati per ora digitalizzati in 3D materiali appartenenti all'ambito delle scienze naturali.

¹⁹ Una lista parziale è disponibile sul sito web di UMAC (<<http://umac.icom.museum/resources/universities-world-heritage>>, 18.02.2025).

sede in un complesso di edifici sviluppatosi nel corso di sette secoli fino a formare una struttura urbana ben definita all'interno della parte più antica della città, iscritto nella lista Unesco il 22 giugno 2013 – è stato discusso nell'incontro del 2014 da J. Raimundo Mendes Silva, tra i principali responsabili del relativo dossier di candidatura, che ha illustrato le sfide e le strategie per la gestione, la tutela e la valorizzazione del suo patrimonio architettonico²⁰.

Il tema è di vitale interesse anche per l'ateneo genovese, che nella medesima occasione ha presentato caratteri, potenzialità e sfide del proprio esteso e vario patrimonio. La vicenda complessa della città che si articola tra il medioevo e i nostri giorni trova infatti diretto riscontro nei luoghi preposti all'attività dell'università: a Genova l'ateneo occupa luoghi storici particolarmente significativi, per diretta filiazione dal seicentesco collegio dei Gesuiti che ne è divenuto sede principale e per una serie di successive acquisizioni di immobili. Dalla porta dei Vacca (XII secolo), inglobata nel Palazzo Serra Rebuffo, al convento di San Silvestro inserito nel moderno complesso di Architettura ed altre fondazioni religiose ubicate sul *castrum*, al «Quartiere» Scio nella Darsena del porto antico, sino alla cinquecentesca Villa Giustiniani Cambiaso progettata da Galeazzo Alessi e allo splendido nucleo seicentesco che affianca al Collegio dei Gesuiti i palazzi Belimbau, Balbi Cattaneo e Balbi Senarega (quest'ultimo distinto dalla presenza di un ciclo di affreschi che segna l'apice della grande decorazione barocca genovese) e comprende anche il monumentale Albergo dei Poveri, si disegna una mappa di edifici di pregio monumentale e artistico eccezionale ma anche di complessa gestione, non scevra di aspetti problematici ed onerosi; completata da sedi più recenti comunque di notevole interesse, quali il Palazzo dell'Eridania eretto nel primo Novecento e l'innovativo campus realizzato tra gli anni Settanta e Ottanta dello scorso secolo presso Villetta Puggia²¹. Un insieme di edifici, di apparati decorativi e di oggetti artistici di notevole livello (basti ricordare le sei

²⁰ Mendes Silva 2016, pp. 36-46.

²¹ In merito al patrimonio architettonico dell'ateneo cfr. Magnani 2014;

statue bronzee di Giambologna nell'Aula Magna) che proprio nel 2014 è stato oggetto dell'analisi sistematica ed approfondita confluita nella pubblicazione *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, alla quale hanno contribuito molti docenti coordinati da Lauro Magnani (fig. 2)²².

Le dimore nobiliari seicentesche di proprietà dell'ateneo, esempi di alto profilo della cultura dell'abitare aristocratico nella Repubblica di Genova, sono parte del sito UNESCO *Genova, le Strade Nuove e il sistema dei Palazzi dei Rolli* (così definiti in riferimento ai 'rolli', elenchi delle residenze ritenute degne di accogliere i visitatori illustri in visita alla città e selezionate di volta in volta tramite sorteggio, in un sistema peculiare di ospitalità pubblica in dimore private adottato con queste caratteristiche a partire dal 1576)²³. Questo riconoscimento, già individuato come significativo al momento del convegno, ha avuto un impatto crescente sulla valorizzazione dei palazzi negli anni successivi: in occasione delle aperture legate ai *Rolli Days*, organizzati per rendere fruibili al pubblico le dimore comprese nel perimetro del sito UNESCO (normalmente in due edizioni per anno), il numero delle visite ai palazzi dell'università, accessibili a rotazione, è progressivamente aumentato ed ha superato da ultimo la soglia dei 10.000 ingressi annui (dati 2023); ma soprattutto si è concretamente messo in atto un modello di intervento imperniato sulla formazione, a cura di docenti del Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo²⁴, dei giovani «divulgatori scienti-

Magnani, Stagno 2016; Magnani 2020. Una nuova sede della Scuola politecnica sorgerà a ponente della città, nell'area di Erzelli.

²² Magnani 2014. A valle di questo volume, di carattere scientifico e di notevole impegno editoriale, sono stati pubblicati anche agili volumetti, dedicati all'intero patrimonio dell'università o a singoli edifici, che ne riprendono in chiave sintetica e divulgativa i contenuti, ed un testo del 2023 dedicato ai *Tesori d'arte dell'ateneo di Genova*.

²³ Tra i molti testi disponibili sul tema, cfr. Poleggi 1998 e 2004; di Rossi, Santamaria 2018.

²⁴ Il DIRAAS è attivamente coinvolto nella gestione del sito UNESCO di Genova. Un docente del Dipartimento – prima Lauro Magnani, poi chi scrive – è membro del Comitato di Pilotaggio del sito in rappresentanza dell'ateneo, e un

fici» (spesso tirocinanti dei corsi di laurea in Conservazione dei Beni Culturali e di laurea magistrale in Storia dell'arte e valorizzazione del patrimonio artistico) cui sono affidate le visite guidate – gratuite – che danno ai palazzi una voce chiara ed intellegibile al pubblico, nell'intersezione fertile di ricerca, didattica e 'terza missione' auspicata nell'intervento introduttivo al convegno del 2014²⁵. L'incrementata consapevolezza dell'importanza di queste sedi ha certamente contribuito ad agevolare la promozione di iniziative ulteriori ed indipendenti di valorizzazione, tra le quali è opportuno citare i percorsi guidati organizzati dalla Scuola di Scienze Umanistiche negli edifici del polo di Balbi ed in particolare nel palazzo Balbi Senarega, interessato tra il 2019 e il 2023 da interventi conservativi che hanno riguardato quattro ambienti dell'appartamento di Francesco Maria Balbi al secondo piano nobile ed hanno incluso il restauro di magnifici affreschi di Valerio Castello, Domenico Piola e Gregorio De Ferrari (figg. 3-4), anche in questo caso quale parte di una rete di collaborazioni e riflessioni ampie, in coerenza con il concetto cruciale di utilizzo del patrimonio di ateneo come strumento di ricerca e come occasione di sperimentazione didattica²⁶.

Riferimenti bibliografici/References

- Baert B., Lehmann A.S., van den Akkerveken J., a cura di (2011), *New Perspectives in Iconology. Visual Studies and Anthropology*, Bruxelles: ASP.
- De Clerc S.W.G., Lourenço M.C. (2003), *A globe is just another tool. Understanding the role of objects in university collections*, «ICOM Study Series – Cahiers d'étude – Cuadernos de Estudios», 11, pp. 4-6.
- Emiliani A. (1979), *I materiali e le istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, vol. I, *Questioni e metodi*, Torino: Einaudi, pp. 99-161.

altro docente, Giacomo Montanari, è incaricato della direzione scientifica dei *Rolli Days*.

²⁵ Magnani, Stagno 2016.

²⁶ Circa gli interventi – che hanno interessato in sequenza le coperture, le superfici affrescate e gli arredi delle sale – cfr. <<https://life.unige.it/restauro-balbi-senarega>>, 18.02.2025.

- Holly M.A. (2014), *Iconology and the Phenomenological Imagination*, «Ikon», n. 7, pp. 7-16.
- Magnani L. (2020), *Patrimoni universitari, ricerca, didattica, valorizzazione: l'esperienza genovese*, in *Storia dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di F. Marcelli, II, Perugia: Aguiaplano pp. 557-564.
- Magnani L., a cura di (2014), *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, Genova: Genova University Press.
- Magnani L., Stagno L., a cura di (2016a), *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, Genova: Genova University Press.
- Magnani L., Stagno L. (2016b), *Il ruolo dell'academic heritage: esperienze a confronto*, in Magnani Stagno (2016a), pp. 7-26.
- Mendes Silva J.R. (2016), *Challenges and strategies for management, protection and valorisation of the heritage buildings of the University of Coimbra: the role of buildings' master plans*, in Magnani Stagno (2016a), pp. 36-46.
- Mitchell W.J.T. (2014), *Four Fundamental Concepts of Image Science*, «Ikon», n. 7, pp. 27-32.
- Poleggi E. (1998), *Una reggia repubblicana. Atlante dei palazzi di Genova 1576-1664*, Torino: Allemandi.
- Poleggi L., a cura di (2004), *L'invenzione dei Rolli. Genova città di palazzi*, Milano: Skira.
- Rossi A., Santamaria R, a cura di (2018), *Superbe carte. I Rolli dei Palazzi di Genova*, Genova: Paginaria.
- Talas S. (2016), *European Universities' Heritage: An Overview*, in Magnani L., Stagno L., a cura di (2016a), pp. 27-34.
- Talas S., Lourenço M.C., a cura di (2012), *Arranging and rearranging: planning university heritage for the future*, Padova: Padova University Press.
- Ulrich L.T., Carter S.A., Gaskell I., Schechner S., van Gerbig S., a cura di (2015), *Tangible Things. Making History through Objects*, Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Vitelli G. (2015), *One Object, Many Meanings: Exploding Narratives in a University Museum*, «Museum International – ICOM», nn. 257-260, 2015, p. 87.

Appendice



Fig. 1. *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture. Raising awareness of academic heritage a focus on art and architectures*, Atti del convegno a cura di L. Magnani e L. Stagno, Genova University Press, Genova 2016.



Fig. 2. *Città Ateneo Immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'Università di Genova*, a cura di L. Magnani, Genova University Press, Genova 2014.



Fig. 3. Valerio Castello, Decorazione della volta della Galleria di Proserpina, Genova, Palazzo Balbi Senarega.



Fig. 4. Domenico Piola, *Apollo e le Muse*, Genova, Palazzo Balbi Senarega.

Elena Corradini*, Marina Sabatini**

Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei Universitari

1. *Rete italiana dei Musei Universitari*

È fondamentale per i musei universitari, le cui collezioni sono testimoni dello sviluppo delle ricerche scientifiche in diverse discipline nell'arco almeno degli ultimi tre secoli, l'individuazione e la condivisione di metodi operativi, l'adozione e l'utilizzo di linguaggi e strumenti comuni, con specifica attenzione alle tecnologie informatiche, perché possano essere centri di produzione di attività educative e servizi rilevanti per la diffusione e la condivisione della conoscenza scientifica. Con questa consapevolezza (<<http://www.pomui.unimore.it/site/home.html>>, 26.02.2025) nel 2012 è stata creata la prima Rete dei Musei Universitari Italiani tra 12 Università (Bari, Cagliari, Chieti-Pescara, Ferrara, Firenze, Modena e Reggio Emilia, Parma, Perugia, Roma La Sapienza, Salento, Siena, Tuscia), con l'inserimento del Museo Regionale di Scienze Naturali di Torino e il coordinamento dell'Università di Modena e Reggio Emilia, grazie a un progetto finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca nell'ambito della legge 6/2000 per la diffusione

* Elena Corradini, Professore di Museologia e Restauro, Università degli Studi di Modena, Dipartimento di Ingegneria «Enzo Ferrari», via Vivarelli 10, 41125 Modena, e-mail: elena.corradini@unimore.it.

** Marina Sabatini, Dottoressa di ricerca, Università degli studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, Economia Istituzioni Territorio, via L. Bertelli 1, 62100, Macerata, e-mail: m.sabatini6@unimc.it.

Il § 1 è da attribuire a Elena Corradini; il § 2 è da attribuire a Marina Sabatini.

della cultura scientifica¹, per realizzare un portale web che documentasse i reperti e gli strumenti più significativi delle collezioni dei loro musei e li rendesse disponibili in rete per pubblici diversi come docenti, educatori, studenti e appassionati².

I musei della Rete hanno individuato quattro temi ritenuti i più rilevanti per le loro collezioni: paesaggi, ambienti, storia della strumentazione scientifica, storie, con una sezione specifica dedicata alle storie delle Università e dei docenti che più hanno contribuito allo sviluppo delle loro discipline. Sono stati individuati 23.000 reperti e strumenti appartenenti a 10 ambiti disciplinari: antropologia, archeologia, arte, botanica, mineralogia, musica, paleontologia, planetologia, zoologia, petrografia. Sono stati catalogati utilizzando il Sigecweb, Sistema informativo del Catalogo su web gestito dall'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) per la realizzazione del Catalogo generale dei beni culturali. Sono stati utilizzati 17 diversi tracciati di schede di catalogo sperimentando quelli per i beni naturalistici, in collaborazione con l'ICCD e sono stati creati poli catalografici presso tutte le Università della Rete.

Nella prima sezione del portale web della Rete realizzato per questo progetto³ le principali collezioni di 64 musei, 38 collezioni e 9 orti botanici vengono valorizzate, attraverso la loro contestualizzazione, nell'ambito di 80 percorsi culturali dedicati a quattro temi: 19 ai paesaggi, 18 agli ambienti, 9 alle storie delle Università e 25 a storie di docenti, 9 alle storie delle strumentazioni scientifiche, ritenute importanti per l'interesse che possono suscitare in ampie fasce di pubblico, collegandole alla storia della ricerca.

Ogni percorso è stato organizzato in quattro sezioni: dopo una introduzione nella seconda le collezioni vengono esplorate attraverso le immagini e le descrizioni delle schede di catalogo; nella terza, dedicata alla visita del museo, gli esemplari e gli strumenti sono contestualizzati nell'ambito del museo di

¹ <<http://www.pomui.unimore.it/site/home.html>>, 20.09.2023.

² Corradini 2014, pp. 20 e ss.

³ <<https://of.unimore.it/ReteMusei/www.retemuseiuniversitari.unimore.it/site/home.html>>, 20.09.2023.

appartenenza e nella quarta sono collegati al territorio di riferimento per stimolare il pubblico a scoprirne le peculiarità, a programmare una visita favorendo un turismo culturale consapevole.

Dopo questo primo progetto i musei della Rete hanno ritenuto fosse utile fornire agli studenti, con un approccio pratico di sensibilizzazione, i mezzi per comprendere il contesto culturale in cui gli strumenti scientifici sono stati inventati o realizzati, gli esemplari raccolti, i fenomeni osservati. Per questo nel 2015 la Rete (a cui si sono aggiunte le Università di Genova e Pavia e i Musei Civici di Reggio Emilia), con il coordinamento dell'Università di Modena e Reggio Emilia, ha avviato un secondo progetto, approvato e finanziato dal Ministero dell'Università e della Ricerca nell'ambito della stessa legge 6/2000, finalizzato alla realizzazione di percorsi educativi esperienziali dedicati all'orientamento al metodo e alla cultura scientifica. L'obiettivo principale di questi percorsi è stato quello di promuovere, tra gli studenti delle IV e V classi delle scuole superiori, l'interesse per la cultura scientifica: l'ancora carente diffusione della cultura scientifica ha effetti significativi sull'orientamento degli studenti verso il proseguimento degli studi superiori e verso altre scelte di vita fondamentali. Per questo motivo la linea d'azione specifica di questo progetto si è indirizzata verso un'attività che costituisce uno degli obiettivi strategici fondamentali delle Università italiane, l'orientamento degli studenti alla cultura scientifica, aiutandoli anche a «sviluppare la propria identità, a prendere decisioni sulla propria vita personale e professionale», come richiesto dalle Linee Guida per l'Orientamento permanente pubblicate dal Ministero dell'Università e della Ricerca nel 2014⁴, in relazione ai Servizi di Orientamento delle diverse Università. I musei universitari, non solo come strutture culturali ma anche come luoghi di didattica avanzata e laboratoriale, possono infatti contribuire a fornire un solido supporto all'orientamento durante le fasi critiche dell'esperienza scolastica⁵.

⁴ <<http://www.istruzione.it/orientamento>>, 20.09.2023.

⁵ Corradini 2015a, pp. 105 e ss.

Dopo un articolato e costruttivo dibattito, gli staff dei musei hanno scelto tre temi generali: la biodiversità, il colore e il tempo. Gli ultimi due si sono articolati in sette sottotemi (il colore in natura, nell'arte e nella scienza, nella fisica; la misura del tempo, la geologia e i fossili, l'evoluzione dell'uomo e l'evoluzione dell'Antartide⁶. Tutti i 56 percorsi didattici esperienziali di educazione non formale, dedicati alle tre aree tematiche, biodiversità e agrobiodiversità, colore e tempo, realizzati per il progetto⁷, sono stati pubblicati nella seconda sezione del portale web della Rete⁸. In queste tre aree tematiche, rappresentate graficamente attraverso una mappa concettuale, creata per sintetizzare il processo di sviluppo del tema, 9 percorsi sono dedicati alla biodiversità e all'agrobiodiversità, gli altri 47 al colore e al tempo⁹. Questi ultimi sono stati suddivisi in sette sottotemi rappresentati da altrettante mappe concettuali. Per il colore sono stati dedicati 9 percorsi al colore nella natura, 7 al colore nell'arte e nella scienza, 4 al colore nella fisica¹⁰. Per il tempo 10 percorsi riguardano la geologia e i fossili, 6 la misurazione del tempo, 9 l'evoluzione dell'uomo, 2 l'evoluzione dell'Antartide¹¹.

Nei vari percorsi educativi il sottotema comune viene trattato con approfondimenti diversificati¹² grazie alla collaborazione attiva tra i responsabili dei musei e alcuni giovani mediatori culturali che hanno ricevuto una formazione specifica per questo progetto. Tutti i percorsi sono stati caratterizzati dall'utilizzo di reperti, strumenti o esemplari reali nelle varie attività proposte, per le quali le esperienze di osservazione scientifica diretta sono state associate ad altre pratiche culturali di lettura e racconto in grado di favorire l'approccio al metodo sperimentale¹³.

⁶ Corradini 2015b, pp. 489 e ss.

⁷ Corradini 2015c, pp. 283 e ss.

⁸ <<https://of.unimore.it/ReteMusei/www.retemuseiuniversitari.unimore.it/site/home.html>>, 20.09.2023.

⁹ Corradini 2015d, pp. 131 e ss.

¹⁰ Corradini 2021, pp. 439 e ss.

¹¹ Corradini 2016, pp. 131 e ss.; Corradini, Campanella 2016, pp. 91 e ss.

¹² Corradini 2017, pp. 43 e ss.; Corradini 2019, pp. 19 e ss.

¹³ Corradini 2020, pp. 4891 e ss.

2. *Collezioni e musei universitari storico-artistici: una mappatura nazionale*

Nati storicamente per supportare le attività didattiche, i musei universitari hanno gradualmente modificato la loro funzione originaria, di cui sono comunque preziosa testimonianza, per aprirsi sempre più ad altri pubblici. Tra le variegate collezioni universitarie sono i cosiddetti musei scientifici ad avere una più consolidata tradizione educativa, rivolta ormai ai più ampi pubblici. È possibile rintracciare le cause di ciò principalmente in due motivazioni, una di carattere storico l'altra di vocazione delle discipline: per la prima si è già accennato alle condizioni di nascita di queste collezioni, si pensi ad esempio agli orti o alle collezioni di botanica, geologia e zoologia, le più antiche nate in seno alle tradizionali *Wunderkammern* cinquecentesche e poi confluite, col razionalismo riordinatore dell'Ottocento, nei rispettivi musei e collezioni che negli anni si sono strutturati sia in termini amministrativi che di gestione. Parlando di vocazione invece si fa riferimento ad un assunto caratteristico delle discipline scientifiche, portatrici di un naturale approccio educativo derivante dalla consapevolezza che i pubblici possono non avere necessariamente gli strumenti necessari alla comprensione delle collezioni esposte; la stessa prassi non è consolidata per le collezioni storico-artistiche, «vittime» ancora oggi di un approccio crociano che vede l'arte come conoscenza intuitiva, nettamente distinta dalla conoscenza logica propria della scienza (e della filosofia). Questa considerazione trova pienamente riscontro nella Rete dei Musei Universitari, come precedentemente delineato da Elena Corradini. Possono allora i musei universitari storico-artistici affiancare i fratelli scientifici e associarsi nella rete nazionale per promuovere l'educazione al patrimonio culturale? La risposta, ovviamente, può e deve essere affermativa. Il primo passo necessario, come sempre, è quello della conoscenza: quali e quanti musei e collezioni storico-artistici universitari?

Rispetto al contesto internazionale¹⁴ e all'iniziativa dei musei scientifici italiani, le riflessioni sul patrimonio storico arti-

¹⁴ La necessità di confronti e collaborazioni a livello europeo e internazionale

stico accademico nazionale sono emerse qualche anno più tardi a partire da due giornate di studi rispettivamente a Genova¹⁵ e Firenze¹⁶, e successivamente a Cagliari e Macerata – occasione di questi atti¹⁷.

La mappatura, avviata nel 2021, ha censito quaranta tra collezioni e musei. A questi sono da aggiungersi ulteriori cinque gentilmente segnalati dal comitato scientifico della Consulta Universitaria Nazionale di Storia dell'Arte. I quarantaquattro musei e collezioni, possono essere raggruppati – ben consci della difficoltà di semplificare la complessità delle variegate collezioni analizzate entro «etichette» – in tre macro tipologie:

- Collezioni e musei archeologici e gipsoteche – undici.
- Collezioni e musei di arte egizia e/o orientale – tre.
- Collezioni e musei di arte moderna e contemporanea – trentuno.

Se confrontati con il censimento promosso dalla CRUI negli anni 2019-2020, troviamo assoluta coerenza per collezioni e musei archeologici e gipsoteche, ma quasi il triplo per la voce arte moderna e contemporanea, mentre non erano oggetti di rilevamento l'arte egizia e/o orientale.

Sono distribuite in maniera abbastanza trasversale a livello nazionale (in quattordici regioni insiste almeno una collezione), anche se non tutte si configurano come veri e propri musei, o almeno così come intesi nei LUQ ministeriali¹⁸; in primo luo-

per questa specifica tipologia di collezioni era già stata espressa a partire dal 2000 con la fondazione rispettivamente di UNIVERSEUM e UMAC. UNIVERSEUM – European Academic Heritage Network è stata fondata da dodici rappresentanti di università europee «to the continued use of these resources by a broad public» (Universeum, 2000, <<https://www.universeum-network.eu/>>, 24.05.2024). UMAC-International Committee for University Museums and Collections di ICOM è stata invece promossa da un gruppo internazionale di professionisti dei musei universitari «who realized that university museums face different issues because we are part of a larger higher education institution. This group agreed to propose to ICOM that a new international committee be formed for university museums and collections» (<<http://umac.icom.museum/about-umac/umac-history/>>, 24.05.2024).

¹⁵ Magnani, Stagno 2016.

¹⁶ Giometti, Pegazzano 2018.

¹⁷ 11-12 dicembre 2023, a cura di Patrizia Dragoni, Elena Corradini e Marina Sabatini.

¹⁸ D.M. 113 21/02/2018 Adozione dei livelli minimi uniformi di qualità per

go, in termini di proprietà (in quattro casi non degli atenei ma frutto di accordi di prestito o comodato), in secondo luogo, in termini di organizzazione: non tutti sono organizzati non solo dal punto di vista statutario, ma anche da quello degli spazi espositivi, configurandosi ad oggi come patrimonio culturale «diffuso» negli ambienti accademici, siano essi aule o uffici.

Rimandando ad altre sedi per una trattazione esaustiva dei risultati qualitativi di questa ricerca¹⁹, è possibile comunque sintetizzare qui l'emergere di un contesto variegato, e numerose domande a cui è difficile dare univoca risposta. Alcune imputabili ai mutamenti delle collezioni stesse che ne rendono difficile l'inquadramento – e quindi il riconoscimento – in termini di LUQ ministeriali: «in primo luogo, c'è da districare la matassa dei beni, se non dei luoghi: dei dipartimenti? Degli Atenei? Degli Sma»²⁰. È possibile – e giusto – immaginare autonomia per i singoli musei? In alcuni casi non si hanno neppure veri e propri musei, ma collezioni, più o meno organizzate in spazi espositivi e con strumenti informativi: a partire dalla definizione di museo stabilita da ICOM nel 2022, quanti dei musei censiti possono effettivamente definirsi tali? Devono le collezioni universitarie adattarsi agli standard museali, rischiando di perdere le proprie specificità anche in termini di «palestre» per studenti?²¹

I musei universitari possono essere significanti per la società: luoghi in cui è ancora più evidente, agli occhi anche del pubblico non esperto, lo stretto legame tra ricerca ed esposizione²², in cui può e deve coesistere la relazione tra le attività didattiche rivolte a studentesse e studenti in formazione e quelle educative indirizzate ai più ampi pubblici; luoghi in cui poter diretta-

i musei e i luoghi della cultura di appartenenza pubblica e attivazione del sistema museale nazionale.

¹⁹ Sabatini 2024.

²⁰ Balzani 2016, p. 91.

²¹ Definizione più volte richiamata durante il Convegno CUNSTA a Cagliari 2023.

²² La presenza delle parole «università» o «universitario» sia nel nome che, spesso, all'ingresso degli edifici dei musei, stimolano da subito l'associazione con l'universo della ricerca accademica.

mente sperimentare le nuove conoscenze via via acquisite sia in ambito educativo che relativamente alle collezioni conservate.

Per riuscire nell'impresa in modo organico, è più che mai auspicabile la costituzione di un tavolo di lavoro, in cui ripartire da una reciproca conoscenza sia in termini collezionistici – si pensi ad esempio dalle possibilità di prestiti per l'organizzazione di mostre²³ – che in termini di gestione, per l'individuazione di buone pratiche utili a rispondere alle comuni e diversificate esigenze: dalla manutenzione ordinaria alla gestione del personale (arrivando in questo caso anche ad interrogarsi su come mai in alcuni casi si è deciso di esternalizzare i cosiddetti «servizi aggiuntivi» – in cui rientrano anche le attività educative – ad associazioni o società di gestione), dai rapporti con il territorio alla Terza missione.

Secondo step, auspicabile, potrebbe essere l'aggregazione nella Rete dei Musei Universitari, in cui promuovere un confronto con i musei scientifici, che – come precedentemente evidenziato – sono portatori sovente di più solide strutture e strategie museali.

Riferimenti bibliografici

- Balzani R. (2016), *Il futuro dei musei universitari. una proposta*, «Annali di Storia delle Università Italiane», 1, pp. 91-93.
- Boddington A., Boys J., Speight C. (2013), *Museum and higher education working together. Challenges and opportunities*, Abingdon: Routledge.
- Bruman L (2006)., *University museums as a strategic tool: on communicating university values*, «Opuscula Musealia», 15, pp. 17-20.
- Corradini E. (2014), *A national project for the Italian University Museums network*, Proceedings of the 13th Conference of the International Committee of ICOM for University Museums and Collections (UMAC) (Rio de Janeiro, 10-17th August 2013), edited by N. Nyst, B.

²³ Grazie all'aggiornamento in termini conoscitivi del patrimonio culturale dell'Università di Macerata ha permesso ad esempio di procedere con il prestito di un'opera di Wladimiro Tulli ai Musei civici di Macerata per la mostra monografica dedicata all'artista («Wladimiro Tulli. Vitalismi», Musei Civici Palazzo Buonaccorsi, 14 aprile – 26 giugno 2022).

- Rothermel, P. Stanbury, «UMAC – University Museums and Collections Journal», 7, pp. 20-29.
- Corradini E. (2015a), *The Common Interdisciplinary Itineraries of the Italian University Museums Network. A Challenge for sharing Scientific Education*, Proceedings of 13th ICOM-UMAC & 45th annual ICOM-CECA Conference «Squaring the circle? Research, Museum, Public: a Common Engagement toward effective Communication» (Alessandria d'Egitto – 9-14 October 2014), edited by N. Gesche, M. Hagag, ICOM CECA & UMAC Committees, pp. 105-111.
- Corradini, E. (2015b), *Educational itineraries of the Italian University Museums network for the lifelong guidance to the scientific culture and method*, Actas del Congreso Internacional Museos Universitarios «Tradición y futuro» (Madrid, 3-5 dicembre 2014), edited by I.M. Garcia Fernandez, R.D. Rivera; Madrid: Universidad Complutense, pp. 489-494.
- Corradini, E. (2015c), *The multimedia technologies and the new realities for knowledge, networking and valorization of scientific cultural heritage. The role of Italian University museums network*, Proceedings of the International Conference on Sustainable Cultural Heritage Management Societies Institutions and networks (Roma 11-12 Ottobre 2013), a cura di L. Marchegiani, Roma: Aracne, pp. 283-298.
- Corradini, E. (2015d), *La rete dei Musei Universitari per la valorizzazione del patrimonio culturale e storico-artistico degli atenei italiani*, in *La valorizzazione del patrimonio culturale delle università: i beni artistici ed architettonici*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Genova: Genova University Press, pp. 131-142.
- Corradini, E., Campanella, L. (2016), *The Italian University Museums Network for the Guidance of the Scientific Culture*, Proceedings of 46th Annual ICOM – International Council of Museums), CECA-International Committee for Education and Cultural Action Conference «Museum Education and Accessibility. Bridging the gaps» (Washington DC USA, 17-21 settembre 2015), a cura di G. Monaco, Washington, ICOM-CECA, pp. 91-97.
- Corradini, E. (2016), *La Rete dei Musei Universitari: diffusione e contestualizzazione del patrimonio culturale degli atenei, orientamento al metodo e alla cultura scientifica*, in *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università: focus su arte e architetture*, a cura di L. Magnani L. Stagno, Genova: Genova University Press, pp. 131-142.
- Corradini, E. (2017), *Percorsi formativi della Rete Italiana dei Musei Universitari per l'orientamento permanente al metodo e alla cultura scientifica*, Atti del XXIV Congresso ANMS – Associazione Nazionale Musei Scientifici «Contact Zone: i ruoli dei musei scientifici nella società contemporanea» (Livorno, 11-13 novembre 2014), a cura di A. Borzatti de Loewenstern, A. Roselli, E. Falchetti, «Museologia Scientifica Memorie», 16, pp. 43-47.

- Corradini, E. (2019), *Attività di alternanza scuola-lavoro dei Musei Universitari della Rete Italiana con l'impiego delle tecnologie digitali*, Atti del XXVII Congresso ANMS – Associazione Nazionale Musei Scientifici «Il museo e i suoi contatti» (Genova, 25-27 ottobre 2017), a cura di G. Doria, E. Falchetti, «Museologia Scientifica Memorie», 18, pp. 19-24.
- Corradini, E. (2020), *Educating to the Scientific Method and Culture in the Italian University Museums*, «Universal Journal of Educational Research», n. 8, 10, pp. 4891-4896.
- Corradini, E. (2021), *Percorsi educativi dedicati alla Fisica nel portale della Rete dei Musei Universitari Italiani*, in *Società italiana degli storici della fisica e dell'astronomia. Atti del XL Convegno annuale = proceedings of the 40th Annual Conference*, a cura di F. Bevilacqua, I. Gambaro, (Pisa, 9-12 settembre 2020), Pisa: Pisa University Press, pp. 439-446.
- García Fernández I.M. (2018), *Museos universitarios en Europa. Retos e iniciativas/University museums in Europe. Challenges and initiatives*, «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», 49, pp. 11-32.
- Giometti C., Pegazzano D. (2021), *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*; Firenze: Edifir.
- Lourenço M.C. 2003), *Contributions to the history of university museums and collections in Europe*, «Museologia», 3, 2003.
- Magnani L., Stagno L., a cura di (2014), *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture*; Genova: Genova University Press.
- Martino V. (2016), *Musei e collezioni del patrimonio universitario. Indagine su un sistema culturale diffuso*, «Museologia Scientifica», N. S. 10, pp. 42-55.
- Sabatini M., *L'Università per l'educazione al patrimonio culturale: didattica, ricerca e terza missione*, tesi di dottorato in Formazione, Patrimonio culturale e Territori, Università degli studi di Macerata, A.A. 2023/24.

Alessandro Del Puppo*

Né decoro né museo: arte contemporanea all'Ateneo di Udine

Sin dalla sua fondazione nel 1978 l'Università degli Studi di Udine, la prima in Italia ad avviare un corso di laurea in Conservazione dei Beni Culturali (oggi L1), si è dotata di un significativo patrimonio artistico, frutto tanto dell'acquisizione del patrimonio immobiliare quanto degli investimenti edilizi (legge 2%).

Il primo nucleo di opere d'arte ha avuto come primo proprietario il Consorzio Universitario del Friuli, istituito nel 1967 su iniziativa di enti locali pubblici e privati con il proposito di promuovere iniziative di sviluppo sociale, economico e culturale per il territorio, fino al suo scioglimento avvenuto nel maggio del 2014. Intorno al 1980 il Consorzio acquistò una serie di dipinti e sculture: ne erano autori tra gli altri Sergio Altieri, Gianni Borta, Luciano Ceschia, Albino Lucatello, Fred Pittino, Guido Tavagnacco. La scelta degli artisti, quasi tutti friulani di origine, era coerente con il sostegno del Consorzio universitario alle forze culturali locali, non ultima la volontà di dotare l'Ateneo udinese di una collezione d'arte.

A queste opere si aggiunse una serie di donazioni e acquisizioni compiute a favore dell'Ateneo nel corso degli anni successivi. Fra il 1997 e il 1998 entrarono a far parte della collezione

* Alessandro Del Puppo, Ordinario di Storia dell'arte contemporanea, Università di Udine, Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio Culturale, vicolo Florio 2, 33100 Udine, e-mail: alessandro.delpuppo@uniud.it.

Si ringraziano Sonia Di Giorgio per la gestione organizzativa, Matteo Collovatti e William Cortès Casarrubios per la schedatura delle opere, Mirco Cusin per la campagna fotografica.

quattro mosaici progettati da Carlo Ciussi e Nane Zavagno, realizzati dagli allievi della Scuola Mosaicisti del Friuli di Spilimbergo. Nel 2022 fu il turno dell'acquisizione della *Tenda della pace* di Toni Zanussi, installata lungo uno dei corridoi al piano terra del Polo scientifico.

Pochi anni dopo, in occasione delle celebrazioni per il trentennale dell'Ateneo nel 2008, venne lanciato un appello ai maggiori artisti contemporanei della regione affinché donassero un'opera all'Università, da destinare a un percorso espositivo permanente. Gli artisti coinvolti furono Bruno Aita, Altan, Sergio Altieri, Gaetano Bodanza, Gianni Borta, Walter Bortolossi, Renato Calligaro, Giorgio Celiberti, Carlo Ciussi, Aldo Colò, Beppino De CESCO, Riccardo De Marchi, Franco Dugo, Claudio Feruglio, Claudio Guerra, Marotta & Russo, Nata, Graziano Negri, Carlo Patrone, Massimo Poldelmengo, Arri-go Poz, Federico Rizzi, Sonia Squillaci, Giancarlo Venuto, Toni Zanussi, Nane Zavagno e Giuseppe Zigaina. Attivi in Friuli, la gran parte di essi (da Altan a Zigaina) vantavano riconoscimenti a livello nazionale ed internazionale e una consolidata storicizzazione critica.

Le trenta opere per il trentennale vennero allestite in forma permanente negli spazi di pubblica fruizione delle varie sedi dell'Ateneo. Ciascuna di esse venne provvista di un cartellino esplicativo corredato da un QRcode che rinvia alla relativa scheda sul sito arte.uniud.it, lanciato in quella stessa occasione e costantemente integrato con le successive acquisizioni.

Nel 2013 Anna e Valentino Turchetto, titolari della Galleria d'Arte Plurima, attiva a Udine e a Milano, donarono un gruppo di otto opere legate alle tendenze della pittura analitica, dell'arte minimal e concettuale proposte storicamente dalla galleria: *Dittico n. 4* (1991) di Bruno Aita, *Senza titolo* (2006) di Alessandra Lazzaris, tre collage su cartone (1983-84) di Teodosio Magnoni, *Tempo liberato* (1974) di Gottardo Ortelli, *Dittico* (1977) di Pope Galli, *Vedere il tempo* (2002) di Guido Sartorelli. Oltre alle opere d'arte, i coniugi Turchetto donarono all'Ateneo un cospicuo numero di dépliant, inviti e cataloghi delle loro mostre, nonché una raccolta di volumi d'arte, ora disponibili nel Fondo speciale Plurima presso la Biblioteca umanistica.

Due anni dopo vi fu un'ulteriore acquisizione grazie al lascito di Iolanda Cernigoi, moglie del pittore friulano Aldo Giobatta Foschiatti.

Il lascito Cernigoi contava cinque dipinti legati alla tradizione figurativa veneziana di cui il pittore fu esponente tra i più interessanti: *Omaggio a Tomea* (1938), *Natura morta con cesto di mele* (1940), *Natura morta con libro, conchiglia e portacandele* (1944), *Paesaggio con covoni* (1951), *Gondole sotto il ponte* (1959), oltre a diciassette cartelle contenenti disegni e incisioni.

Nel 2016 Caterina Basaldella, figlia dello scultore Dino Basaldella, donò all'ateneo un grande bozzetto a tempera su tavola del padre, *Cancello* (1969-1970) oltre alla scultura *Ettore* (2015) realizzata da Ennio Brandolini, in gioventù assistente di Dino. Questa donazione fu il coronamento di una lunga collaborazione incentrata sullo studio dell'opera di Dino, iniziata con la mostra *Scultura in Friuli Venezia Giulia. Figure del Novecento* e proseguita con un convegno di studi in occasione del centenario della nascita dell'artista.

Oltre a essere sede del Dipartimento di Studi Umanistici e del Patrimonio culturale (DIUM) e a fungere da contenitore di una parte importante delle collezioni, palazzo Caiselli si è prestatto a ospitare una serie di mostre d'arte contemporanea promosse dal Dipartimento insieme alla Fondazione Ado Furlan di Spilimbergo.

La prima, «After All» è stata dedicata tra ottobre e novembre 2012 alle opere dell'udinese Beppino De Cesco. Le opere furono collocate pressoché ovunque: sul cancello d'ingresso, nei cortili interni, nei corridoi, sulle scale, tanto che alcune installazioni vennero pensate appositamente per interagire con gli spazi disponibili. Una di queste, *Marinare la scuola* (2012), venne infine donata all'Università (fig. 1).

Un simile approccio si è ripresentato con la personale di Carlo Vidoni, «Oltrenatura» (ottobre-novembre 2013). Con la mostra di Gaetano Bodanza, «Clonatio ex nihilo» (ottobre-novembre 2014) l'allestimento divenne ancor più complicato a causa dall'estrema diversità di tipologia delle opere, ovvero disegni, stampe digitali, sculture e installazioni.

Sul versante della pittura e della grafica, si è poi tenuta la personale di Walter Bortolossi, «Kant incontra Mark Zuckerberg» (maggio 2014), organizzata in collaborazione con la manifestazione culturale «Vicino Lontano 2014». Nel dicembre 2015 venne inaugurata la mostra di Lorenzo Vale «Pittura viaggio infinito», occasione nella quale ha fatto ingresso in collezione una delle incisioni in mostra, *Primo viaggio in Grecia* (2013), donata dall'autore. Infine, nel gennaio 2017, si è allestita una piccola mostra dedicata alle incisioni e ai disegni di Giobatta Foschiatti, scelti dal cospicuo lascito Cernigoi.

Grazie ai buoni rapporti con artisti e collezionisti, alimentati anche da un mirato programma di tesi di laurea orientate a studiare e valorizzare i diversi patrimoni posseduti a livello regionale, nel corso ultimi anni vi sono state ulteriori importanti donazioni.

Nel 2021 Elide Carla Papucci ha donato al Dipartimento quindici importanti opere di grafica d'arte del Novecento in memoria del marito Gilberto Barburini (Sedegliano 1927 – Udine 2016).

Le opere erano state raccolte dall'eccentrico artista lungo il corso della sua carriera. Dopo il diploma al Liceo artistico di Venezia Barburini aveva frequentato gli studi di Emilio Vedova e Nino Franchina, diplomandosi in Scenografia all'Accademia di Brera. Tra gli anni Sessanta e Ottanta svolse l'attività di grafico pubblicitario, di art director e di consulente a Milano per aziende italiane e internazionali, dedicandosi in parallelo alla produzione grafica e pittorica. Grazie ai suoi contatti con le gallerie d'arte del capoluogo lombardo, Barburini nel tempo ebbe modo di raccogliere una collezione che spaziava dai maestri del surrealismo europeo ad alcuni protagonisti delle vicende artistiche del secondo dopoguerra.

Si tratta di quindici importanti opere di arte grafica del Novecento realizzate da grandi artisti italiani ed internazionali, tra cui Eric Heckel, Alberto Magnelli, Jean Arp, Lynn Chadwick, André Masson, Graham Sutherland, Joan Mirò, Victor Pasmore, Antoni Tàpies, Jacques Villon e Alberto Martini (figg. 2-3). Sono autori e opere che riflettono il gusto di Barburini e dimostrano la sua predilezione per i maestri del surrealismo e dell'a-

strazione europea del secondo dopoguerra. Non poche di queste opere, come ad esempio il magnifico *Blu Mandala* di Victor Pasmore (1978, fig. 4) è un sicuro termine di confronto con l'opera pittorica di Barburini.

Fedeli al nostro impegno nel garantire massima visibilità e fruizione pubblica del patrimonio artistico dell'Ateneo, le opere della donazione Papucci Barburini sono state allestite lungo i corridoi del primo piano di Palazzo Caiselli e nell'attigua sala del Lampadario, accanto al grande studio di Dino Basaldella e a un'opera su acciaio di Riccardo De Marchi.

In questi locali ogni giorno passano i docenti, il personale tecnico e amministrativo e soprattutto i nostri studenti di ogni livello: dalle timide matricole della laurea triennale sino ai più scafati dottorandi di ricerca. E questa è la cosa che piace di più: la passione di un artista, che diventa lui stesso collezionista, e che infine restituisce il proprio gusto e le proprie predilezioni all'attenzione di tante ragazze e ragazzi. Che magari non avevano mai visto prima un'opera di Mirò, di Heckel o di Chadwick. E adesso invece sì.

In tempi più recenti sono giunte altre donazioni, sempre legate ai programmi di studio, di ricerca ed espositivi afferenti alla cattedra di Storia dell'arte contemporanea.

Visione dantesca è il titolo del grande quadro – un acrilico su tela di 150 per 150 centimetri – che il pittore udinese Claudio Mario Feruglio ha realizzato nel 2021 in occasione delle celebrazioni per i 700 anni dalla morte dell'Alighieri e quindi donata all'Ateneo. Ha fatto poi seguito la donazione, da parte degli eredi dello scultore di un importante studio su carta di Luciano Ceschia (*Cavalli e cavalieri*, 1956) e, su iniziativa di Pierina Sandron, di due studi del pordenonese Ottavio Sgubin tratti dal ciclo dedicato alla Melanconia di Dürer (1995).

Quest'anno si sono infine formalizzate ulteriori donazioni. Annamaria Marchionne Perusini ha donato *Alienazione tecnologica* (1969, fig. 5) un pregevole dipinto astratto di Romano Perusini (Codroipo 1939-Trento 2024), altro caso di artista friulano attivo a Milano, ove giunse a insegnare scenografia all'Accademia di Brera, dopo trascorsi didattici ed espositivi a Venezia, Palermo e Torino.

Ancora una volta, come già in precedenza, la collocazione di queste opere negli spazi aperti al pubblico e frequentati dagli studenti (in questo caso, la sala studio di Palazzo Antonini) ha consentito una fruizione ampia, arricchendo le varie sedi con le testimonianze più significative della produzione artistica regionale, in una sorta di museo diffuso a beneficio di tutti.

Da ultimo, infine, il Dipartimento di Studi umanistici ha ricevuto in dono l'intero archivio del pittore Arrigo Poz (Porpetto 1929-Risano 2015). L'archivio, che custodisce progetti, disegni, lettere e documenti di oltre cinquant'anni di attività soprattutto nell'ambito dell'arte sacra, è stato affidato al Laboratorio informatico per la documentazione storico artistica.

L'Ateneo possedeva già di Poz *Friuli, una sera e poi...* del 1977, un'importante cartella di litografie dedicate al sisma e alla ricostruzione, oggi interamente esposta nella sala Gusmani di Palazzo Antonini a seguito della donazione dell'artista in occasione del trentennale dell'Ateneo. L'acquisizione dell'archivio ha costituito un atto lungimirante e generoso che consentirà di avviare studi e ricerche sul tema dell'arte sacra e dell'iconografia postconciliare cui il maestro ha dato un determinante contributo nella seconda metà del Novecento.

Nel corso di questi anni l'Università di Udine e il DIUM hanno saputo stabilire un rapporto di fiducia con il mondo dell'arte, gli artisti e i galleristi. Oltre alle esposizioni ospitate periodicamente nelle nostre sedi, possiamo oggi contare su un ricco patrimonio di opere. Esse documentano la ricerca degli artisti regionali e costituiscono la palestra visiva in cui si misurano quotidianamente i nostri studenti di storia dell'arte.

Grazie all'attività didattica, alle tesi di laurea e ai tirocini afferenti alla cattedra di Storia dell'arte contemporanea, la collezione d'arte dell'Università di Udine è oggi interamente catalogata nel sito arte.uniud.it. Le immagini delle opere sono state in più occasioni utilizzate per prodotti editoriali, per la grafica e per la comunicazione, e le sedi in cui sono esposte la maggior parte delle opere (Palazzo Caiselli, Palazzo Antonini, Palazzo Florio) sono oggetto di visite organizzate (scuole superiori, Fai, Amici dei musei, e altre associazioni locali).

Da questa esperienza è infine possibile enucleare alcune buone pratiche. È anzitutto importante guadagnare la fiducia di ogni attore del sistema dell'arte contemporanea, anche per quanto limitato al perimetro regionale in cui si è sin qui operato: galleristi, collezionisti, critici. Per avviare una collezione d'arte non è indispensabile contare su ambiziosi budget. Certo, sarebbe utile, ma non sempre è possibile. È piuttosto necessario avviare un censimento di ogni potenzialità, sviluppare una politica di sondaggio e di studio presso gli archivi privati, e infine valorizzare i patrimoni spesso nascosti o elusi. Alla base di tutto, ancora una volta, vi è insomma la ricerca, che può comprendere tirocini e tesi a ogni livello (dalla laurea triennale al dottorato di ricerca) così come l'effettiva restituzione in termini di terza missione: ovvero convegni di studio, esposizioni, pubblicazioni.

È inoltre indispensabile difendere una politica di allestimento che vincoli all'esposizione negli spazi aperti al pubblico. Le opere non devono finire chiuse negli uffici o negli studi dei docenti. Devono entrare in Ateneo per guadagnare un pubblico più vasto: a partire ovviamente dagli studenti, primi destinatari e fruitori. La didattica dell'arte, in un certo senso, inizia sui muri delle aule e delle biblioteche.

Un programma di catalogazione e di pubblicazione online è ovviamente indispensabile, così come la disseminazione delle opere nella grafica e nella comunicazione. Il DIUM ad esempio ha usato il grande studio di Basaldella come fondale per i ritratti di tutto il personale, contribuendo in un certo senso a dotare il Dipartimento di una comune identità visiva. In altri casi, le edizioni Forum (partecipate dall'Ateneo) hanno utilizzato dipinti e disegni per le copertine delle loro collane. E non pochi eventi organizzati dal Dipartimento si possono appoggiare a tale repertorio visivo per la comunicazione grafica.

Infine, per la gestione e l'organizzazione dell'intero processo (arte contemporanea in ateneo: non per decoro ma neppure museo in senso proprio) è sembrato utile istituire una Commissione per il patrimonio artistico. Quella attiva a Udine comprende i due docenti interni di storia dell'arte moderna e contemporanea, e due membri esterni all'Ateneo: un conservatore

di Civici Musei di Udine e un funzionario della locale Soprintendenza. Fra tutte le incombenze e le riunioni che una Università sempre più burocratizzata non manca di imporre, quelle di tale Commissione appaiono tra le meno inutili e le più piacevoli.

Appendice



Fig. 1. Beppino De CESCO, *Marinare la scuola*, 2012. Libro, sedia a sdraio, stampa su tela, cappellini, legno. Università di Udine, Palazzo Caiselli. Dono dell'autore.



Fig. 2. La sala del Lampadario di Palazzo Caiselli con le opere di Graham Sutherland e Victor Pasmore. Donazione Carla Papucci Barburini.



Fig. 3. Il corridoio di Palazzo Caiselli con le opere di Lynn Chadwick, Hans Arp, Antoni Tàpies. Donazione Carla Papucci Barburini.

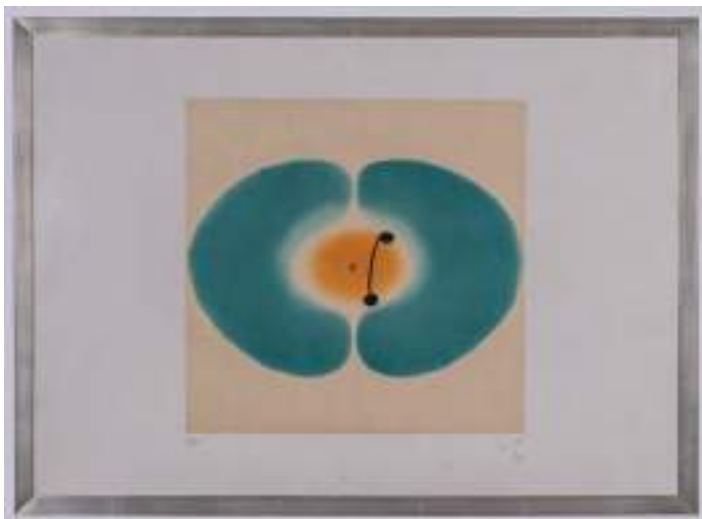


Fig. 4. Victor Pasmore, *Blue Mandala*, 1978. Acquafornte e acquatinta. Donazione Carla Papucci Barburini.



Fig. 5. Romano Perusini, *Alienazione tecnologica*, 1969. Acrilico su tela. Dono di Annamaria Marchionne Perusini.

Massimo De Grassi*

Il sistema museale dell'ateneo di Trieste (SMATS)
e l'Archivio degli scrittori e della Cultura Regionale:
sviluppi e potenzialità didattiche

Il primo nucleo della collezione d'arte dell'Università degli studi di Trieste è costituito da opere celebrative: primo tra tutti il busto in marmo con il *Ritratto di Pasquale Revoltella* realizzato da Pietro Magni dopo il 1859¹. Con tutta probabilità era stato commissionato allo scultore milanese per essere destinato alla Scuola commerciale che Revoltella intendeva far sorgere a Trieste e che vedrà la luce solo dopo la sua morte. Il busto, replica autografa del ritratto ufficiale dell'imprenditore, diverrà poi un arredo imprescindibile per la sede istituzionale della citata scuola e quindi del primo nucleo dell'ateneo. Il ritratto campeggia infatti nelle foto della fine degli anni Venti dello studio del primo rettore, Giulio Morpurgo, nell'allora sede dell'ateneo in palazzo Dubbane, al civico 7 di quella che in seguito diventerà via dell'Università².

Dopo la fondazione dell'edificio centrale e durante i lavori per la costruzione della cittadella universitaria prenderà corpo un nucleo molto significativo di opere d'arte, in un lungo processo che vedrà iniziare i lavori nel 1938 e la loro chiusura una ventina d'anni più tardi.

Particolarmente significativi i due grandi rilievi sulle testate degli avancorpi, che erano stati commissionati, senza concor-

* Massimo De Grassi, Professore Ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea, Dipartimento di Studi Umanistici, via Lazzaretto Vecchio 8, 34123 Trieste, e-mail: mdegrassi@units.it.

¹ La prima redazione si conserva al Civico Museo Revoltella di Trieste: cfr. De Grassi 2000.

² Cfr. De Grassi 2003.

so, allo scultore fiorentino Mario Moschi, che già aveva collaborato con Raffaello Fagnoni a Firenze negli anni precedenti eseguendo dei bassorilievi alla Scuola di applicazioni aeronautiche di Firenze³. Il primo sarà completato nel 1943 e doveva rappresentare le *Opere di Guerra*, ma nella redazione definitiva diventerà l'*Allegoria del fascismo e della lotta alle sanzioni*, dove, a leggere le entusiastiche recensioni della stampa locale, era rappresentato «da una parte l'immane drago tricipite che si rizza saettando le lingue forcuti, dall'altra un mostruoso serpente che avvolge e minaccia di stritolare nelle sue spire la bellezza e il vigore della giovane vita italiana e nel centro il Duce debella gli orribili mostri». Vista la particolare tematica e quanto questa poteva evocare, non è un caso che il rilievo sia stato per molto tempo 'dimenticato' dalla storiografia e pochissimo riprodotto, mentre maggiore enfasi sarà data al gemello, completato diversi anni più tardi e di certo più 'politicamente corretto', intitolato *La glorificazione del lavoro e della cultura*, e messo in opera tra il 1956 e il '58⁴.

Nel dopoguerra il completamento del corpo centrale dell'Università per mano di Umberto Nordio e Raffaello Fagnoni avrà per la città di Trieste una valenza particolare: nelle loro intenzioni e in quelle del rinnovato corpo dirigente dell'ateneo l'edificio doveva infatti interpretare «la necessità che la cultura italiana di Trieste avesse una palese affermazione ai confini della patria, incorporandosi in un'opera che dominasse per mole e proporzioni tutto il panorama, che si ergesse quale pilone d'ingresso della città sulla via proveniente dal confine»⁵.

Per la decorazione del soffitto dell'aula Magna, Nordio, stretto anche da una congiuntura economica tutt'altro che favorevole, sceglierà un lavoro che Marcello Mascherini aveva pensato e sviluppato per il soffitto della veranda di prima classe della ristrutturata nave *Conte Biancamano*. Si trattava del grande anello in gesso che raccontava in una sequenza di bas-

³ Il primo bassorilievo della nuova Università, «Il Piccolo», 2 marzo 1943; De Grassi 2014.

⁴ Cfr. De Grassi 2003.

⁵ Fagnoni, Nordio, 1950.

sorilievi il mito di Giasone; così scriveranno i progettisti: «una grandiosa composizione figurata illustrante il mito del vello d'oro e degli argonauti. Il mito, secondo interpretazioni recenti, simboleggia l'aspirazione dell'uomo alla sapienza e all'elevazione dello spirito. L'opera è quindi degna di un'Università anche per significato, oltre che per arte. Le proporzioni erano tali da poter costituire un centro architettonico-decorativo che coronasse il centro funzionale e plastico dell'aula»⁶. Un'opera che nel caso specifico di Mascherini, valeva anche come «catarsi dagli eccessi ideologici del regime» che «può valere sia per il razionalismo sia per il classicismo, se torniamo ad un'origine mitica senza tempo delle terre giuliane»⁷. Significati che giocoforza tornavano amplificati in quella sede universitaria che si ergeva ora a difesa di un patrimonio culturale minacciato, dopo essere stata concepita nell'anteguerra come sprezzante bandiera di un malinteso senso di italianità.

Ma se il rosone aveva soprattutto un valore di completamento architettonico, ben altro peso avrà sulle vicende universitarie il successivo acquisto di un'altra opera di Mascherini, la grande *Minerva* in pietra posta al culmine della scalinata d'accesso al complesso principale dell'ateneo, a ideale completamento di un ciclo decorativo che aveva subito molteplici variazioni in corso d'opera. Le vicende relative alla sua acquisizione sono piuttosto lunghe e complesse e molto devono all'azione dell'allora rettore Rodolfo Ambrosino, che si troverà anche di fronte alle rimostranze di una parte non trascurabile del senato accademico, dove si aprirà un dibattito piuttosto interessante sul valore della scultura di Mascherini e più in generale su quello dell'arte contemporanea⁸.

⁶ Ivi, p. 444.

⁷ Mucci 2004, p. 121.

⁸ De Grassi 2023b.

1. 1953: *l'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*

Prima del completamento dei lavori di decorazione dell'edificio centrale, l'ateneo aveva promosso un'iniziativa che si rivelerà decisiva per l'incremento quantitativo e qualitativo delle proprie collezioni artistiche: l'organizzazione dell'Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea, tenutasi nell'aula magna dell'edificio centrale tra il dicembre del 1953 e il marzo dell'anno successivo, un episodio molto significativo per la vita artistica città giuliana che è stato ripercorso da una mostra allestita al Civico Museo Revoltella nel 2008 e riproposta senza sostanziali variazioni a Gorizia l'anno successivo⁹.

Scrivendo allora il rettore Rodolfo Ambrosino nella breve ma densa prefazione all'*Elenco delle opere esposte* a proposito delle ragioni della mostra, in quello che pare un vero e proprio documento programmatico:

L'Università non si propone affatto di esaltare l'arte contemporanea, bensì di esaminarla e giudicarla, per quel che è possibile giudicarne a traverso l'esame che ne faranno esperti di fama riconosciuta e di differente propensione di idee. L'Università non si propone nemmeno di rivelare artisti sconosciuti (tra gli artisti giuliani sono stati invitati solo quelli che furono già invitati nelle Biennali di Venezia o nelle Quadriennali di Roma); non si propone neanche di conferire premi, per così dire, al merito assoluto; conferirà invece solo premi-acquisto, nel senso che intende destinare alcune opere all'arredamento degli edifici dell'Università.

Un'affermazione che troverà pieno riscontro nella campagna di acquisti intrapresa dall'ateneo a mostra chiusa. La presentazione del rettore si concludeva quindi con una serie di propositi quanto mai eloquenti sull'effettiva valenza dell'esposizione.

In tempi che sono fortunosi, in Trieste tanto e in tanti sensi provata, la mostra e il corso di critica della pittura italiana contemporanea, hanno un significato del tutto particolare. Sono manifestazioni civili e composte di italianità, perché la rassegna della pittura italiana si compie non altrove, ma proprio in Trieste. Sono manifestazioni di serenità e fiducia nei valori della cultura e dello spirito che, con sorprendente sebbene non

⁹ Fabiani *et al.* 2008; Bon *et al.* 2009.

preordinato anacronismo, la cronaca meno distratta registrerà, in questi tempi, proprio in Trieste¹⁰.

Del resto non diversi erano stati i commenti di altri protagonisti della vita culturale cittadina, soprattutto all'indomani dei sanguinosi fatti dei primi giorni di novembre di quell'anno. Così Aurelia Gruber Benco, direttrice della rivista «Umana», che con un numero speciale dedicato all'esposizione ne aveva di fatto offerto anche un prezioso catalogo illustrato: «fin dal loro nascere queste pagine hanno considerato l'Università di Trieste centro di difesa e di irradiazione di quella italianità di qualche cosa e contro alcuno nella quale, in umanità di studio superiore, si riassumono le più valide ragioni d'Italia al confine orientale». Ma c'era di più:

neppure la precisa funzione didattica esprime l'intero significato della manifestazione; molti quadri non lasceranno più questa loro sede. Acquistati da Enti cittadini e nazionali e dagli stessi donati all'Università, sulle pareti del nuovo e ancora spoglio edificio universitario, queste tele costituiranno una piccola ma interessante Galleria d'Arte contemporanea, a nuovo lustro della città, e a corredo didattico permanente e di eccezionale valore per quella cattedra di Storia dell'Arte antica e moderna che è meritato vanto dello Studio triestino¹¹.

Il panorama delle posizioni critiche interpellato era sicuramente piuttosto ampio e prevedeva impostazioni articolate, problematiche, e in alcuni casi antitetiche, ma non per questo esente da vistosissime lacune e di certo sbilanciato sul piano di presenze giornalistiche, avvezze alle recensioni ma di certo meno preparate sul piano della didattica universitaria: probabilmente uno dei motivi del successivo fallimento del corso di critica contemporanea¹².

Il panorama offerto dalla rassegna era alla fine molto diverso dalla prima versione del programma redatto da Luigi Coletti, che mostrava effettivamente un quadro piuttosto confuso e per larghi tratti incoerente nel suo trascurare le istanze più moderne fissandosi su criteri di scelta ancora ancorati a dinami-

¹⁰ Ambrosino 1953.

¹¹ Gruber Benco 1953, p. 5.

¹² De Grassi 2023a, pp. 14-15.

che Novecentesche. Nonostante questo, e grazie alla giuria presieduta da Lionello Venturi, Giuseppe Santomaso e Afro Basaldella otterranno rispettivamente il primo e il secondo dei premi-acquisto previsti con *Cantiere* e *Ricordo d'infanzia*. Il terzo premio, riservato invece a un artista regionale, sarà appannaggio di Nino Perizi con *Ommaggio a García Lorca*¹³.

Rimaste per molto tempo sparse tra gli uffici d'ateneo, le opere sono state riunite nei locali del Rettorato nel contesto di un itinerario di recupero e valorizzazione del patrimonio storico-artistico dell'Università di Trieste promosso nel 2008 dall'allora Rettore Francesco Peroni, componendo una pinacoteca strutturata, oggi oggetto di frequenti illustrazioni guidate e visitabile anche attraverso un percorso virtuale¹⁴.

L'evento del 1953 lascerà un'impronta indelebile nelle collezioni dell'ateneo e in parte anche nel tessuto culturale della città. A poco meno a vent'anni di distanza da quella fortunata congiuntura si colloca un altro momento qualificante per l'Università, legato alla nuova sede di Miramare del Centro Internazionale di Fisica Teorica che, una volta conclusa nel 1968, sarà oggetto di una significativa campagna di acquisizioni in opere di arte contemporanea, privilegiando autori attivi in regione e aderenti alle tendenze più avanzate, come Lojze Spacal, August Černigoj e Nane Zavagno. Importanti anche le acquisizioni nel campo della scultura, a partire dal colossale *Arcangelo Messaggero* fuso in bronzo nel 1962, con il quale Mascherini aveva nel gennaio 1974 risposto con esito positivo alla ricognizione dell'istituto triestino di fisica teorica. Poco distante, a compendiare su tutt'altro versante le ricerche di Mascherini, una grande *Struttura bianca n. 1* in acciaio verniciato di Nino Perizi, una sorta di origami non figurativo¹⁵.

Le opere sin qui descritte costituiscono il nucleo più importante e visibile delle collezioni d'arte dell'Ateneo, che tuttavia sono ben più ampie e strutturate e soprattutto appaiono in continua espansione grazie a quel forte legame instaurato nel tem-

¹³ Fabiani 2004, p. 269.

¹⁴ De Grassi 2023c, p. 15.

¹⁵ Cfr. De Grassi 2023a, schede, pp. 104-205; 150-152, 261-265, 279.

po dall'Università di Trieste con il proprio territorio. Quest'ultimo era del resto uno dei punti che il progetto della mostra allestita nel 1953 intendeva sviluppare sul piano culturale, oltre che su quello politico.

Un nucleo importantissimo di opere è contenuto nella donazione di Letizia Fonda Savio, figlia di Italo Svevo, pervenuta a più riprese tra il 1991 e il 1994 al Dipartimento di Italianistica e Discipline dello Spettacolo e poi confluito nell'Archivio e Centro di Documentazione della Cultura Regionale che dal 2011 fa parte del Sistema Museale di Ateneo con la titolazione di Archivio degli Scrittori e della cultura regionale¹⁶. Tra le variegiate raccolte spiccano circa 450 opere di varia natura, oggi digitalizzate in schede di catalogo e inserite nel Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia (SIRPAC).

L'Archivio ha quindi raccolto, e continua a raccogliere, donazioni meno articolate e numerose, giunte ora direttamente da artisti, come nel caso di Bruno Chersicla, Franca Batich e di Olivia Siauss, ora da personalità legate a doppio filo con la storia dell'Ateneo, come nel caso del lascito del professor Giampaolo de Ferra, a cavallo degli anni '70 e '80 per ben tre mandati Rettore dell'Università di Trieste¹⁷.

In questi ultimi anni, anche in previsione delle celebrazioni per il centenario dell'ateneo, lo SmaTs ha avviato la catalogazione digitale di alcuni segmenti museali ancora inesplorati e costruito percorsi narrativi e nuove modalità interattive, con l'obiettivo di valorizzare e rendere fruibili le collezioni, prima con finalità didattiche e quindi coinvolgendo un pubblico sia specialistico che generalista.

Lungo il 2024 le celebrazioni del centenario hanno poi riportato l'ateneo in prima fila nel campo dell'arte contemporanea: in prima battuta è stata varata una *call* destinata a raccogliere donazioni di opere d'arte in vista del centenario; un'azione che ha raccolto opere di 35 tra artisti e collezionisti, tutte destinate a nuove sale espositive in corso d'allestimento nel-

¹⁶ Paris 2015.

¹⁷ De Grassi 2023a, pp. 27-29.

la sede di Via Lazzaretto vecchio ma già esposte nella mostra 1924-2024 – *Un secolo di storia dell'Università degli Studi di Trieste. Immagini e documenti*, proposta e coordinata dal Sistema Museale di Ateneo, racconta la storia, l'architettura e l'arte dell'Ateneo ed è stata ospitata al Bastione Fiorito del Castello di San Giusto.

È stato quindi varato il progetto *Relazioni d'arte*, organizzato in collaborazione con l'Ente Regionale Patrimonio Culturale Regione Friuli Venezia Giulia¹⁸. Dopo le Residenze d'Artista *Shine Bright Like a Diamond* realizzate tra autunno e inverno del 2023¹⁹, che hanno coinvolto i dieci Dipartimenti dell'Università in un proficuo dibattito tra docenti, studenti e i dieci artisti coinvolti, che a loro volta hanno realizzato altrettante opere ispirate da parole chiave dettate dai consigli di dipartimento; opere destinate a incrementare le collezioni dell'ateneo. Le *Relazioni d'arte* si sono poi concentrate sulle esposizioni di artisti come Manuela Sedmach, Serse, Antonio Sofianopulo ed Elisa Vladilo, che hanno presentato i loro lavori in diverse sedi universitarie, con l'intenzione di 'aprirle' a un pubblico più vasto: una missione che le collezioni universitarie possono e devono continuare, diventando, come l'ateneo stesso, un punto di riferimento culturale per l'intera cittadinanza.

Riferimenti bibliografici/References

- Ambrosino R. (1953), *Esposizione Nazionale e corso di critica della pittura italiana contemporanea inaugurati il 5 dicembre 1953. Elenco delle opere esposte*, Trieste: Università degli Studi di Trieste, s.n.
- Bon G., Plesnicar E., Vidoz E. (2009), *Quegli anni 50: collezioni pubbliche e private a Trieste e Gorizia*, catalogo della mostra (Fondazione Cassa di Risparmio di Gorizia 3 marzo – 12 luglio), Trieste: Comunicarte.
- De Grassi M. (2000), *Committenti di Pietro Magni a Trieste*, «Arte in Friuli Arte a Trieste», 20, pp. 166-168.

¹⁸ Sulle celebrazioni e le iniziative collegate: <<https://100anni.units.it/index.php/eventi/>>, 17.02.2025.

¹⁹ <<https://100anni.units.it/index.php/home/shine-bright-like-a-diamond/>>, 17.02.2025.

- De Grassi M. (2014), *Tra mito e allegoria: la decorazione della facciata della sede centrale dell'Università di Trieste*, «Archeografo triestino» s. IV, 74, pp. 97-135.
- De Grassi M. (2023a), «Ricorda e Splendi». *Catalogo delle opere d'arte dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste: EUT.
- De Grassi M. (2023b), *Pier Paolo Pasolini e l'Adriatico: un viaggio tra mito e realtà*, in *Pier Paolo Pasolini e l'Adriatico*, a cura di M. De Grassi, Mariano del Friuli: Nuove Edizioni della Laguna, pp. 67-70.
- De Grassi M. (2023c), *Guida alla Pinacoteca dell'Università degli Studi di Trieste*, Trieste: EUT.
- Fabiani R. (2004), *I nuovi orizzonti della modernità a Trieste: L'Esposizione Nazionale della Pittura Italiana Contemporanea all'Università. Cronaca di un evento*, in *La città reale. Economia, società e vita quotidiana a Trieste 1945-1954*, catalogo della mostra (Trieste, piscina comunale Bruno Bianchi 28 novembre 2004 – 16 gennaio 2005), Trieste: Comune di Trieste.
- Fabiani R., Masau Dan M., Zanni N. (2008), *1953: l'Italia era già qui. Pittura italiana contemporanea*, catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, 6 giugno – 30 ottobre 2008), Trieste: Museo Revoltella.
- Fagnoni R., Nordio U. (1950), *Il nuovo centro universitario di Trieste*, «Tecnica italiana», n.s., V, pp. 443-444.
- Gruber Benco A. (1953), *Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea*, «Umana», II, 12, pp. 5-11.
- Mucci M. (2004), *Architettura e ricostruzione nel periodo del Governo Militare Alleato*, in *La città delle forme architettura e arti applicate a Trieste 1945-1957*, catalogo della mostra, a cura di S. Caputo, M. Masau Dan, Trieste: Trieste, pp. 116-137.
- Paris L. (2015), *Guida al Lascito Antonio Fonda Savio*, Trieste: EUT, pp. 21-27.
- Il primo bassorilievo della nuova Università*, «Il Piccolo», 2 marzo 1943.

Appendice/Appendix



Fig 1. L'aula magna dell'ateneo con le opere vincitrici dell'*Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea* nel dicembre del 1953.



Fig 2. Lionello Venturi pronuncia il suo discorso all'inaugurazione dell'*Esposizione Nazionale di Pittura Italiana contemporanea* nel dicembre del 1953.



Fig 3. Il deposito dell'Archivio degli scrittori con le opere della donazione Fonda Savio.



Fig 4. Un fermo immagine della visita virtuale alla Pinacoteca del rettorato.



Fig 5. Lo stendardo di Ruben Montini esposto nella sede del Dipartimento di Studi Umanistici (DiSU) nel settembre del 2024.

Patrizia Zambrano*

Villa San Remigio a Verbania, bene comune dell'Università del Piemonte Orientale. Storia, prospettive e ricerche in corso

Villa San Remigio a Verbania (VCO), sin dagli anni '70 del Novecento di proprietà della Regione Piemonte, è stata concessa in regime di subcomodato all'Università del Piemonte Orientale nell'autunno 2021. Dopo una lunga fase istruttoria, il 22 maggio 2023 è avvenuta la consegna del bene¹.

* Patrizia Zambrano, professoressa di Storia dell'Arte moderna, Università del Piemonte Orientale, Dipartimento di Studi umanistici, Palazzo Tartara, via Galileo Ferraris 109, 13100, Vercelli (VC), e-mail: patrizia.zambrano@uniupo.it.

Ringrazio il direttivo della CUNSTA e in modo speciale le curatrici del convegno *Musei e collezioni d'arte nelle università italiane. Modelli gestionali, pratiche di valorizzazione, strategie per la didattica*. Un ringraziamento al Rettore UPO (fino al 31/10/2024), professor Gian Carlo Avanzi ed al suo staff, in particolare al dottor Leonardo D'Amico per avere fornito alcune delle fotografie della villa e al dottor Stefano Boda. Agli architetti Claudio Tambornino e Raffaella Tassi, alla geometra Gloria Ranco e alle/ai componenti dell'Ufficio Patrimonio UPO per la collaborazione alla revisione del patrimonio mobile della villa e alle/ai colleghe/i che hanno fatto parte della 'Commissione tutela patrimonio artistico culturale Villa San Remigio'. Un grazie speciale al collega, professor Gianpaolo Fassino per le segnalazioni bibliografiche e i volumi generosamente donati e allo studente Umberto Lorini per il tempo dedicato alla revisione del patrimonio della villa.

Grazie, per la collaborazione, alle dottoresse Marianna Ferrero e Roberta Genta e all'*équipe* di restauratrici e restauratori del Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali 'La Venaria Reale' impegnate/i presso la Villa San Remigio nelle attività di verifica conservativa, alla dottoressa Benedetta Brison e all'architetto Sara Lyla Mantica della Soprintendenza Archeologia belle arti e paesaggio per le province di Biella Novara Verbania-Cusio-Ossola e Vercelli e alla ex Soprintendente, dottoressa Michela Palazzo. Sono grata alla dottoressa Federica Rabai e al dottor Stefano Martinella (Museo del Paesaggio, Verbania) per le indicazioni bibliografiche verbanesi.

Al personale di custodia della Villa San Remigio va la mia riconoscenza per la disponibilità, la cortesia e per la memoria della casa e del giardino.

¹ Proprietà della signora Esther Casanova Bonacossa (1903-1992), villa e giar-

Lo spazio non permette di ripercorrere qui la storia della villa né di illustrare le attività già svolte e quelle in corso relative alla verifica e allo studio del patrimonio mobile in essa custodito, né i progetti relativi alle future funzioni, né i compiti che l'Università si assume nel farsi carico di un bene di grande rilievo, ma la cui gestione comporta un notevole impegno non solo in termini finanziari. Su quest'ultimo punto è infatti bene ricordare che al momento della firma dell'accordo con la Regione Piemonte, UPO ha accettato di farsi carico di una serie di adempimenti, sia di carattere permanente sia di carattere occasionale, tra i quali si segnalano la redazione di un nuovo inventario delle opere presenti, la realizzazione della loro revisione conservativa, la stesura di un *report* sullo stato della conservazione delle stesse², l'esecuzione di una campagna fotografica professionale, tutti compiti già espletati. In una prospettiva più ampia, l'Università predisporrà e attuerà un piano di valorizzazione del patrimonio da realizzarsi mediante un progetto di allestimento museale all'interno dei locali della villa. Dovranno inoltre essere garantite condizioni microclimatiche e di illuminamento idonee alla corretta conservazione delle diverse tipologie delle opere – arredi lignei, armi, strumenti musicali, disegni e stampe, tessuti, maioliche, cuoi, sculture e ancora altre – delle quali sarà assicurata la più ampia disponibilità al pubblico³. Alla luce di questi accordi, è evidente che Villa San Remigio potrà diventare, nei prossimi anni, non solo un museo universitario, ma anche, a tutti gli effetti, una risorsa di comunità sia perché è stata destinata a sede delle attività

dino furono ceduti alla Regione Piemonte nel 1977. La Regione ha concesso in comodato d'uso i beni al Comune di Verbania per 50 anni. Nel 2021 la villa è stata concessa in regime di subcomodato all'Università del Piemonte Orientale, che la ha destinata a sede per le attività di alta formazione.

² La verifica dello stato di conservazione delle opere è stata eseguita nei giorni 29 agosto-2 settembre 2022 da una équipe del Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali 'La Venaria Reale', previa convenzione stipulata, in data 17/07/2022, tra UPO e CCR per l'assistenza alla gestione del patrimonio della Villa. In seguito alla ricognizione sono state elaborate 139 schede e un *report* relativo allo stato di conservazione: *Attività di schedatura conservativa delle collezioni. Dossier di documentazione*, 6/12/2022, a cura di R. Genta, M. Ferrero.

³ Segretariato Regionale per il Piemonte, *Rilascio Autorizzazione con prescrizioni*, 1° ottobre 2021, protocollo n. 0117093-01/10/2021.

di alta formazione dell'UPO⁴, sia perché lo studio del patrimonio storico e artistico potrà portare a una più ampia condivisione di tali beni.

1. Storia

La storia della Villa intreccia le vicende di due famiglie, sovrapponendo diverse fasi di aggregazione e trasformazione di terreni ed edifici⁵. Nell'anno 1852 il marchese Francesco Savario della Valle di Casanova (1798-1836) e la moglie Marianna Capecelatro (1802-1858), esuli da Napoli, acquistarono sulla collina della Castagnola di Pallanza un terreno adiacente l'oratorio romanico di San Remigio e vi costruirono (forse ampliando un precedente immobile), l'edificio oggi conosciuto come 'Villino San Remigio', da non confondere con la Villa. I della Valle di Casanova comprarono quindi, a più riprese, i terreni circostanti sino alla parte più scoscesa del versante verso lago. Su tali porzioni il figlio, Federico (1828-1890)⁶ fece eseguire opere di sostegno così da renderle agibili. Egli sposò, nel 1860, Esther Jane Browne (1830-1901) terza figlia di Peter Browne (1794-1872) ex diplomatico dell'ambasciata inglese di Copenaghen e suo vicino alla Castagnola⁷. Questi infatti, nel 1859,

⁴ Con l'elezione di un nuovo Rettore dell'Università del Piemonte Orientale, in carica dal 1° novembre 2024, le precedenti indicazioni funzionali per la Villa potrebbero ovviamente essere sottoposte a revisione.

⁵ La storia e la bibliografia relativa alla Villa e al giardino sono quasi indistinguibili. Per i protagonisti ottocenteschi e le prime fasi di insediamento, si veda la nota 6. Riguardo al patrimonio mobile in generale, cenni si trovano in Debernardi 1991, p. 39; Mistrangelo 1991, p. 140, immagini alle pp. 148-149; un elenco inventariale delle opere è in *Il patrimonio d'arte* 1991 (s.a.), pp. 171 (dipinti), 176-178 (sculture e altri beni) in entrambi i casi con segnalazione di beni non più presenti presso la Villa.

⁶ Riguardo alle famiglie della Valle di Casanova e Browne, gli alberi genealogici sono in: Parachini, Margarini 2011, pp. non numerate (ma 42 e 43); il regesto dell'archivio di famiglia, oggi presso l'Archivio di Stato di Verbania, è in: Bassani 1997, pp. 97-111; ancora per le carte: Mora 2002; per gli aspetti storici e culturali legati soprattutto alla 'colonizzazione' della Castagnola: Lodari C., Lodari R. 1982; Del Col Tana, Invernizzi, Pisoni 2001; Pisoni, Parachini, Monferrini, Invernizzi 2005, pp. 182-183. Per Federico Della Valle di Casanova (1828-1890): Parachini, Margarini 2011.

⁷ Peter Browne, nobile irlandese di importante famiglia cattolica di Dublino,

aveva acquistato una modesta villa in località detta ‘Castellaccio’, sulla sommità della collina⁸. Nel 1863 la villa fu abbattuta e sostituita da una ‘casa all’uso svizzero’ (progettata dall’architetto Pompeo Azzari) da allora in poi denominata ‘Châlet Browne’, un tipo di edificio da villeggiatura allora assai in voga che ospitò, in quei primi anni, amici e viaggiatori della coppia e tra questi Silvio Spaventa e Bettino Ricasoli⁹. Proprio lo Châlet Browne che sarà, nel giro di pochissimi decenni, radicalmente trasformato, divenendo l’attuale Villa San Remigio (fig. 1).

Federico della Valle di Casanova ed Esther Browne ebbero due figli, Silvio (1861-1930) e Bettina (1865-1929), i quali si trovarono a vivere a fianco dei loro cugini primi, Denis (1871-1910) e Sophie Browne (1866-1960), residenti nello Châlet, che di fatto ‘sovrastava’ il loro Villino¹⁰. Non stupisce perciò che, nel 1896, i cugini, Silvio della Valle di Casanova e Sophie Browne, con dispensa papale, si sposassero e andassero a vivere nello Châlet, divenuto proprietà della giovane donna. Da questo momento i due cominciarono ad attuare quello che era stato il loro sogno di adolescenti, dapprima intraprendendo i lavori di creazione dello straordinario giardino (l’opera si concluse nel 1916) e quindi avviando la trasformazione dello Châlet. Tra il 1903 e il 1905, infatti, Silvio e Sophie modificarono profondamente la precedente costruzione, edificata solo quattro decenni prima, fino a farne la Villa attuale. Data la sua genesi, lunga e profondamente radicata nell’intima storia delle due famiglie, Villa e giardino sono da leggere come una vera e propria ‘opera’ che riflette pienamente l’idea del mondo, la cultura, le aspirazioni e i sogni dei due giovani¹¹. Si tratta infatti di due personalità complesse e perfettamente figlie della loro epoca (fig. 2).

fu membro del parlamento del Regno Unito come rappresentante dell’East Sussex. Non riuscendo a fare carriera, accettò un incarico presso l’ambasciata inglese di Copenaghen, per poi ritirarsi nell’Europa meridionale; Margarini 2011, p. 9.

⁸ Parachini, Margarini 2011, pp. 28-43.

⁹ Parachini, Margarini 2011, pp. 28-29, nota 94.

¹⁰ In seguito alle complesse divisioni ereditarie tra le due famiglie tanto strettamente imparentate, il Villino andò alla sorella di Silvio, Bettina, ed è oggi di proprietà privata.

¹¹ Per una approfondita lettura del giardino come ‘opera’, nei suoi molteplici significati, si rimanda alla lettura che ne ha dato Lodari R. 2004, pp. 39-50.

Coltissimo poeta e musicista lui, pittrice lei, gli agi dei patrimoni famigliari avevano permesso loro di coltivare pienamente le proprie vocazioni. Silvio è musicista precoce, che trascorre gli anni della propria formazione, tra 1883 e 1896, tra Stoccarda e Weimar (dove fu allievo di Liszt), allargando i propri interessi alla filosofia, alla letteratura e alla poesia in tedesco (sua lingua d'elezione), al tempo stesso costruendo una rete di amicizie e rapporti dettati da affinità spirituali e culturali profonde¹². Sophie era diventata invece pittrice ricevendo lezioni private. Allieva di Arnaldo Ferragutti, aveva imparato la tecnica del pastello, non abbracciando però le tematiche di crudo realismo sociale del maestro e orientandosi verso un simbolismo che investiva, proprio in forza della tecnica adottata, anche la figurazione dei soggetti più comuni. La sua opera maggiore è tuttavia il complesso di San Remigio che lei e Silvio resero «un santuario del simbolismo internazionale» (la definizione è di Sergio Rebora)¹³. Per anni Sophie fu infatti impegnata non solo nella progettazione, ma anche nella realizzazione dei bozzetti (in terracotta, stoffa e altri materiali plastici) delle statue e dei numerosi arredi del parco, nonché nel loro allestimento¹⁴.

2. *Trasformazione del colle e la nascita del giardino*

NOI SILVIO E SOFIA /
DELLA VALLE DI CASANOVA /
QUA DOVE L'INFANZIA CI UNÌ /
QUESTO GIARDINO NATO /
DA UN COMUNE SOGNO DI GIOVEN /
TÙ ADOLESCENTI IDEAMMO /
SPOSI ESEGUIMMO

¹² Per Silvio della Valle di Casanova, si rimanda a: Lodari C., Lodari R. 1982, pp. 25-26; Brissa 1997, pp. 113-128; Brissa 1999, pp. 29-48; Cremona 2006a, pp. 74-75, 77-78.

¹³ Rebora 2006b, p. 40.

¹⁴ Rebora 1995, p. 227; Cremona 2006a, pp. 67-83 e specie p. 73; Cremona 2006b, pp. 138-145, 161-163 (con bibliografia); Rebora 2006b, pp. 39-41. Numerose opere di Sophie Browne sono oggi presso il Museo del Paesaggio di Verbania.

Queste parole, fermate per sempre su di una lastra in pietra posta all'ingresso della villa, compongono il manifesto dello spirito che mosse Silvio della Valle di Casanova e Sophie Browne. Per circa vent'anni, i due si dedicarono alla costruzione del giardino (che si estende su otto ettari di collina impervia), un intervento radicale che andò a modificare l'aspetto della Castagnola perché, vista la natura del terreno con poco suolo e molto scosceso, dovettero essere creati dal nulla massicci terrazzamenti. Sarebbe qui impossibile anche solo riassumere la storia dell'impresa – il giardino e la Villa – ricostruita da numerosi studi ai quali si rimanda¹⁵. È invece utile definirne alcuni caratteri. Le sette nuove terrazze furono dedicate ad altrettanti giardini tematici, ciascuno consacrato a un diverso stato d'animo o a una sensazione;

Si dice che la marchesa Sofia abbia sperimentato prima della costruzione definitiva gli effetti scenografici delle terrazze e dei loro ornamenti, utilizzando modelli di legno e stoffa e studiandone i ricercati giochi di luce ed ombra perfino al chiaro di luna". Di complessa lettura, esso voleva delineare, nel succedersi delle diverse partizioni – giardino delle Ore, giardino della Letizia, giardino della Mestizia, *Hortus conclusus*, giardino dei Sospiri, giardino delle Memorie – una sorta di «storia del giardino». [...] ¹⁶.

Articoli di stampa dell'epoca segnarono la complessità e la ricchezza del giardino, e infatti Villa San Remigio «trova posto tra le maggiori creazioni italiane. [...] Ella unisce alla sontuosità trionfale dell'Isola Bella l'abbandono voluttuoso dell'Isola Madre, e una vegetazione rigogliosa e ricca quanto i giardini di

¹⁵ Per la storia della costruzione del giardino di San Remigio e per le vicende dei diversi edifici e loro trasformazioni tra metà Ottocento e 1916 circa si veda: Lodari R. 1982; Lodari C., Lodari R. 1982; Cerri 1985; Vincenti, Spinelli, Pacciarotti 1989; Lodari C. 1998; Mortigliengo 1998-1999; Fontana 2002; *La Cornice del lago* 2003; Lodari R. 2002b, p. 64 e scheda n. 136, p. 228; Lodari R. 2004; Cremona 2006a, pp. 67-83; Lodari C. 2011; Brusetti 2012; Bonzini 2017-2018; Parachini 2020. In numerosi di questi testi, utili sono i riferimenti ai protagonisti delle vicende, così come indispensabili sono i rimandi al contesto storico più ampio riguardo al sistema paesaggistico dei giardini tra Piemonte e Lombardia tra Otto e Novecento, alla storia dell'architettura dei giardini e delle ville, al tema della villeggiatura.

¹⁶ Cremona 2006, pp. 77-78.

Como, ma allo stesso tempo più libera ed equilibrata» notava, nel 1913, Edmond Epardaud (1882-1941)¹⁷.

3. *Ecclettismi. Dallo Châlet Browne a Villa San Remigio*

Le analisi più accorte della genesi del giardino di San Remigio hanno già posto in evidenza che i suoi caratteri costitutivi non sono legati al *genius loci* lacustre, che ha la sua matrice che nei due capolavori Borromeo, Isola Bella e Isola Madre¹⁸. Il parco voluto da Silvio e Sophie accosta e sovrappone invece modelli culturali diversi (italiano, inglese, medievale, bosco e frutteto) laddove emerge l'attitudine culturale eclettica che segna anche la trasformazione dello Châlet Browne in una villa ispirata al Rinascimento, ma con caratteri puri:

Villa San Remigio è il luogo dove la cultura dei suoi ideatori, rivolti forse più al passato che non al futuro, si rende manifesta nelle opere create nel giardino, realizzate secondo uno stile eclettico che intende suscitare emozioni e sentimenti diversi. Frutto di un gusto educato alla raffinatezza come abitudine di vita, lascia trapelare i sentimenti artistici ed estetici dei suoi proprietari, diventando emblema di un modo di vivere ancora ottocentesco che aspirava a superare la trivialità cercando rifugio nella pittura, nella musica, nell'architettura e nell'arte giardinistica, oltre che coltivando preziosi rapporti con personaggi di spicco del panorama culturale europeo¹⁹.

È stato osservato che una certa confusione degli stili, che caratterizza anche la Villa, potrebbe essere legata alla personalità di Silvio²⁰.

La poesia casanoviana ci appare oggi, con maggior evidenza che non per il passato, come l'espressione di una ricerca personale che si congiunge per mille canali sotterranei a un clima comune, che è quello di un'epoca di transizione, convulsa e non facilmente decifrabile. Forse il vicino appuntamento con un nuovo cambio di secolo può renderci più sensibili e reattivi agli aspetti di modernità (o di post-moderno) in essa presenti. A

¹⁷ Epardaud 1913, p. 12. Si veda anche Boccardi 1940, pp. 13-18.

¹⁸ Lodari R. 2004.

¹⁹ Citato in Bonzini 2017-2018, p. 34.

²⁰ Brissa 1999, p. 48.

cominciare da quella «confusione degli stili» di cui la stessa costruzione della Villa San Remigio costituisce un esempio eloquente²¹.

Inglobando il ‘vecchio’ Châlet nella nuova Villa, Silvio e Sophie avevano certamente e con decisione abbandonato la tipologia della ‘casa di villeggiatura’, allora in piena espansione lungo l’arco alpino e le coste dei laghi, per adottare un modello alto e meno borghese, quello della ‘villa’, che era però piuttosto estraneo al contesto in cui si andava a collocare la loro creazione. I lavori vennero affidati alla ditta Costantini di Mombello, ma non sono note le tavole di progetto, né si conosce il nome dell’architetto, circostanza che può far ipotizzare che gli artefici fossero, almeno in parte, gli stessi proprietari²². Esternamente, l’edificio accosta forme e materiali diversi: l’uso di finta pietra grigia richiama il Rinascimento toscano, l’ordine ionico si rifà al Cinquecento veneto mentre le balconate mosse e sorrette da robusti mensoloni sono un elemento dell’architettura barocca lombarda²³ (fig. 3). La villa ha una pianta che si articola in modo semplice: al piano nobile si accede attraverso scale esterne poste sui lati maggiori (nord e sud). Le sale più importanti sono quella d’armi e della musica, attorno alle quali si collocano, in modo funzionale e armonico, alcune sale e salette di stile neo-rinascimentale (fig. 5). L’allestimento degli interni è documentato da antiche fotografie, ma dell’arredo originario si conserva solo una parte che è stata oggetto, nell’agosto 2022, di minuta ricognizione inventariale da parte di chi scrive e conservativa da parte di un’équipe di restauratrici e restauratori del Centro Conservazione e Restauro dei Beni Culturali ‘La Venaria Reale’. Il materiale fotografico d’archivio, le ricerche pubblicate negli ultimi anni (tra queste si segnala almeno Moro 2014) e quelle in corso confermano il carattere eclettico degli allestimenti voluti da Silvio e Sophie. Per gli interni, il modello più prossimo, come ben indicato da Sergio Rebora, poté essere la casa milanese di fratelli Fausto (1843-1914) e Giuseppe Bagatti Valsecchi (1845-1934) edificata dal 1875 come dimora signorile e palazzo urbano ispirato

²¹ *Ibidem*.

²² Parachini 2020, pagine non numerate (ma 6).

²³ Per una minuta descrizione si rimanda a Bonzini 2017-2018, p. 58.

a esempi del Rinascimento padano e arredato con oggetti d'arte rinascimentale²⁴. Il confronto tra gli ambienti di Villa San Remigio e analoghi spazi della casa milanese mostra la mutuaione di soluzioni allestitive e l'adozione di prototipi comuni, *in primis* il Palazzo Ducale di Mantova per i volumi, i soffitti, gli elementi lignei e lapidei di divisione dello spazio. Come noto, Sophie Browne visitò la Casa Bagatti Valsecchi nel novembre del 1890, mentre il marito lo farà solo nel marzo 1908²⁵.

Resta da capire a chi ascrivere – se a Silvio, a Sophie o a entrambi – la scelta eclettica e storicista così tipicamente ottocentesca, ma fatta ormai nel secolo successivo. Eppure, Silvio, nei suoi anni di residenza a Stoccarda aveva collezionato opere di artisti tardo impressionisti svevi suoi contemporanei – da Otto Reininger a Hermann Pleuer –, una raccolta che diventerà, grazie al suo lascito, il nucleo iniziale per il Kunstmuseum della città tedesca²⁶. Perciò, in questo albeggio di ricerca, riguardo alle scelte culturali operate, andrà registrato come spunto per i futuri percorsi della ricerca, quanto meno un doppio registro – o forse un caso di felice aggiornamento del gusto? – testimoniato, per esempio dall'acquisto del capolavoro di Arnaldo Ferragutti, *Alla vanga*, opera di enormi dimensioni (olio, tela, cm. 280 x 650) del 1890²⁷, che si andava ad accostare ai dipinti della collezione, tra i quali le ormai due celebri tele di Paolo Veronese, *Allegoria con la sfera armillare* e *Allegoria della Scultura*²⁸, e la *Celebrazione della battaglia di Le-*

²⁴ Rebora 2002, p. 98.

²⁵ Moro 2014, pp. 56-57.

²⁶ Brissa 1999, pp. 35-36, 42-45; Moro 2014, p. 60. La collezione del marchese (circa 50 dipinti), che inizialmente doveva trovare collocazione in Italia, venne donata, nel 1924, alla città di Stoccarda e fu esposta, nel 1925, presso la Villa Berg. Il 'Casanova's Gift' generò la creazione Städtische Galerie (fino al 1961), poi Galerie der Stadt Stuttgart e quindi, dal 2005, Kunstmuseum Stuttgart. Si veda ora: *The Dream of a Museum of «Swabian» Art. The Kunstmuseum Stuttgart in National Socialism*, 2020, <<https://www.kunstmuseum-stuttgart.de/en/exhibitions/the-dream-of-a-museum-of-swabian-art>>, 17.02.2025.

²⁷ Nel 1926, i marchesi donarono l'opera al Museo del Paesaggio di Verbania; inv. OA n. 233; Scotti [1996] 2006, pp. 110-115.

²⁸ Pallanza, Villa San Remigio, Regione Piemonte, inv. nn. 40296 e 40297, olio/tela, cm. 205 x 114,3 e 205 x 114, attualmente in deposito presso il Museo del Paesaggio di Verbania. Per la storia delle due opere si rimanda a Salomon 2014,

panto di Palma il Giovane²⁹ tela anch'essa di analoghe e monumentali dimensioni.

Con ulteriori ricerche sarà anche possibile risalire agli acquisti e ai fornitori. In questa direzione, il ritrovamento della firma «G. Plancich per Stab: Guggenheim»³⁰, con il riferimento al noto Stabilimento di Venezia, al retro di un *Busto di giovane* (fig. 4)³¹, fornisce una buona traccia per capire presso quali antiquari e officine i della Valle di Casanova si approvvigionassero di arredi e oggetti d'arte, che sono in parte antichi e in parte realizzati 'in stile'. Suscitano altrettanto interesse, ma è solo un esempio, alcuni dei cassoni scolpiti ancora presenti nella Villa e che vennero forse utilizzati anche come robusti contenitori per la spedizione di altri oggetti a mezzo ferrovia, come attestano le etichette incollate al retro con l'indicazione del destinatario, cioè il marchese Silvio della Valle di Casanova³².

pp. 37-54; Crossera 2014, pp. 65-74; de Blasi, Cardinali 2014, pp. 75-79; più in generale a: Agosti, Beltramini, Romani 2014 e inoltre: *La Venaria Reale, Residenze Reali Sabaude, Webzine, Venezia a Venaria – Le Allegorie di Paolo Veronese*, <<https://webzine.lavenaria.it/lopera-del-mese/veneziana-a-venaria-le-allegorie-di-paolo-veronese/>>, 17.02.2025.

²⁹ Pallanza, Villa San Remigio, Regione Piemonte, inv. n. A1100,129858, olio/tela, cm. 335 x 671,5; di norma allestito nella Sala della Musica, attualmente in deposito presso La Venaria Reale. Si vedano: Moro 2014, pp. 55-64 (con bibliografia); *La Venaria Reale, Residenze Reali Sabaude, Webzine, Venezia a Venaria – Un'opera ritrovata di Palma il Giovane*, <<https://webzine.lavenaria.it/lopera-del-mese/veneziana-a-venaria-unopera-ritrovata-di-palma-il-giovane/>>, 17.02.2025; *Esposizione del dipinto restaurato di Palma il Giovane*, Sacrestia della Cappella di Sant'Uberto, 2021, <<https://lavenaria.it/it/esposizione-dipinto-restaurato-palma-giovane>>, 17.02.2025.

³⁰ Giuseppe Plancich, scultore di Lèsina (Croazia). Numerosi documenti sui suoi inizi sono pubblicati da Tolomeo 2017, a p. 114, nota 101; si vedano anche: Bizio 1881, pp. 1440-1442; Erculei 1889, pp. 259-260. Per Moisè Michelangelo Guggenheim (1837-1914) e lo Stabilimento Guggenheim: Martignon 2015; Martignon 2017; Martignon 2019, p. 66.

³¹ *Busto virile*, cm. 35 x 40 x 23; inv. Regione Piemonte, n. A11000, 129856, «Busto virile, busto in terracotta toscana del '600» (*Il patrimonio* 1991, p. 178, *ad vocem* 'Anonimo'). Inventario UPO Sala da Pranzo D – D2, base lignea non coerente. Realizzato in ceramica, «mediante modellazione entro uno stampo poiché internamente sono ben visibili i segni lasciati sulla ceramica dalle strumentazioni quali probabili spatole a dentelli», Giorgia Camoletto, Centro Conservazione Restauro La Venaria Reale, *Scheda Rilevamento, MR-07-STR Condition report*, 29-08-2022, p. 1.

³² Un'etichetta con indicazione del destinatario: «Al Signor Marchese / Silvio della Valle / di Casanova / N.º 21 F.F.º Arona Pallanza» (variante «N.º 19 F.F.º

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G., Beltramini G., Romani V., a cura di (2014), *Quattro Veronesi venuti da lontano. Le Allegorie ritrovate*, catalogo della mostra (Vicenza, Palladio Museum, 5 luglio – 5 ottobre 2014), Milano: Officina Libraria.
- Bassani C. (1997), *Carte della famiglia Della Valle di Casanova*, «Verbanus», 18, pp. 97-111.
- Bizio G. (1881), *Relazione sull'esito dei concorsi scientifici e industriali dell'anno corrente, e sui nuovi quesiti proposti a premio*, «Atti del Reale Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti», VII, s. V, Venezia: Tip. di G. Antonelli, pp. 1435-1449.
- Annoni A, Boccardi R. (1940), *L'Isola Bella e la Villa San Remigio. In occasione del convegno nazionale degli architetti*, Milano: Rozza di Corbella.
- Bonzini E. (2017-2018), *Studio per la tutela e la valorizzazione di Villa San Remigio a Verbania*, tesi di laurea magistrale interateneo in Progettazione delle Aree Verdi e del Paesaggio, relatori prof.ssa I. Vagge e prof. C.M. Tosco, Università degli Studi di Genova, A.A. 2017-2018.
- Brissa E. (1997), *Silvio della Valle di Casanova, un umanista fra Italia e Germania*, «Verbanus», 18, pp. 113-128.
- Brissa E. (1999), *Silvio della Valle di Casanova. L'estasi, il mito, la modernità*, «Verbanus», 20, pp. 29-48.
- Brusetti A. (2012), *Forme urbane sul Lago Maggiore*, tesi di dottorato, ciclo XXIII, Politecnico di Milano, Dipartimento di progettazione dell'architettura, tutor prof. D. Vitale, 2012.
- Cerri M. G. (1985), *Architetture tra storia e progetto, interventi di recupero in Piemonte, 1972-85*, Torino: Umberto Allemandi & C.
- La Cornice del Lago Maggiore. Documenti per la storia del giardino sulla sponda piemontese* (2003), catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Archivio di Stato, 29 agosto – 7 settembre 2003), a cura di F. Fontana, C. Lodari, V. Mora, Verbania: Archivio di Stato di Verbania-Museo del Paesaggio.
- Cremona M. (2006a), *Artisti in Castagnola. Tra ville e villeggiatura*, in Rebera (2006), pp. 67-83.
- Cremona M. (2006b), *Sophie Browne Della Valle di Casanova*, in Rebera (2006), pp. 138-145, 161-163 (cat. nn. 42-48).
- Crossera C. (2014), *Le Allegorie*, in Agosti, Beltramini, Romani (2016), pp. 65-72.
- Debernardi M. (1991), *I beni immobili di proprietà*, in *Il patrimonio*

Arona Pallanza» sul secondo), compare sul lato posteriore di due grandi cassoni scolpiti, oggi allestiti nella sala della Musica della Villa, inv. nn. A11000, 40357 e 40358 Regione Piemonte; inv. UPO nn. Sala della Musica C – C17 e C – C18 UPO. Si veda anche la sezione 'Documentazione', in *Il patrimonio* 1991, p. 177, *ad vocem* 'Cassone'.

- d'arte della Regione Piemonte* (1991), coordinamento di R. Salvio, Torino: Edizioni EDA, pp. 25-49.
- De Blasi S., Cardinali M., *L'analisi e il restauro delle 'Allegorie' di Pallanza*, in Agosti, Beltramini, Romani (2016), pp. 75-79.
- Del Col Tana F, Invernizzi D., Pisoni C.A. (2001), *Villa San Remigio e ville Medini*, Verbania: Alberti Libraio editore.
- Epardaud E. (1913), *La Villa San Remigio*, «La revue artistique», n. 11 (Parigi); poi: «Cinema», 3, 1927, s.n.p., rubrica: *Le paysages photographiques*.
- Erculei R. (1889), *IV Esposizione 1889, Arte ceramica e vetraria, catalogo delle opere esposte ...*, Roma: Stabilimento Giuseppe Civelli.
- Lodari C. (1998), *Villa San Remigio un sogno da scoprire*, Comune di Verbania, Ufficio Turismo, «Le Rive», XII, nn. 1-2, s.p.
- Lodari C. (2011), *Andar per giardini del Lago Maggiore. I 16 itinerari più belli*, Verbania: Tararà Edizioni.
- Lodari C., Lodari R. (1982), *Villa San Remigio a Pallanza*, «I Quaderni del Museo del Paesaggio, a cura del Museo del Paesaggio, Museo Storico e Artistico del Verbano e delle valli adiacenti», Verbania: Museo del Paesaggio.
- Lodari R. (1982), *Recupero e restauro del giardino di villa San Remigio a Verbania*, «Città e società», 13, n. 3, pp. 52-74.
- Lodari R., a cura di (2002a), *Giardini e ville del lago Maggiore: un paesaggio culturale tra Ottocento e Novecento*, Torino: Centro Studi Piemontesi, Regione Piemonte, Verbania: Museo del Paesaggio.
- Lodari R. (2002b), *Il giardino del Lago Maggiore*, in Lodari R. (2002a), pp. 57-75.
- Lodari R. (2004), *Il giardino della Villa San Remigio di Verbania*, «Italies», VIII, vol. 1, pp. 39-50, online dal 26 gennaio 2010, <<http://journals.openedition.org/italies/2013>>, 17.02.2025.
- Martignon A. (2015), *Michelangelo Guggenheim (1837-1914) e il mercato di opere, di oggetti d'arte e d'antichità a Venezia fra medio Ottocento e primo Novecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine, Corso di Dottorato di ricerca in storia dell'arte, ciclo XXVI, A.A. 2014-2015, tutor prof.ssa G. Perusini, co-tutors prof.ssa L. Borean, prof. N. Stringa.
- Martignon A. (2017), *Michelangelo Guggenheim e le arti decorative*, «Saggi e memorie di Storia dell'arte», 39 (2015), pp. 47-71.
- Martignon A. (2019), *Da Palazzo Balbi a Villa Monastero: la Sala Nera e il suo eclettico progettista*, in *Atti della Giornata di Studi «Conservazione e valorizzazione a Villa Monastero di Varenna: buone pratiche per il futuro»* (18/05/2017, Giornata Internazionale dei Musei ICOM), *Quaderni di Villa Monastero*, Lecco: Grafiche Cola, pp. 61-75.
- Mistrangelo A. (1991), *I beni mobili: le sculture e gli arredi*, in *Il patrimonio d'arte della Regione Piemonte* (1991), coordinamento di R. Salvio, Torino: Edizioni EDA, pp. 133-149.

- Mortigliengo E. (1998-1999), *I giardini del Lago Maggiore. Le ville sul Golfo Borromeo: il caso di Villa San Remigio a Pallanza*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore arch. Vittorio Defabiani.
- Mora V. (1999), *Le carte Della Valle di Casanova all'Archivio di Stato di Verbania*, «Verbanus», 20, pp. 53-61.
- Moro C. (2014), *Veronese sul lago e la collezione della Villa San Remigio*, in Agosti, Beltramini, Romani (2016), pp. 55-64.
- Parachini L. (2020), *Riqualificazione Villa San Remigio primo e secondo piano. Dallo chalet Brown (1893) a Villa San Remigio (1916). Relazione storica*, Comune di Verbania, ARCHIstudio, febbraio 2020.
- Parachini L., Margarini, G. (2011), *Federico Monticelli della Valle dei marchesi di Casanova. Dalle falde del Vesuvio al promontorio della Castagnola*, «Verbanus», 32, pp. 1-43.
- Il patrimonio d'arte della Regione Piemonte* (1991), coordinamento di R. Salvio, Torino: Edizioni EDA.
- Pisoni C.A., Parachini L., Monferrini S., Invernizzi D. (2005), *Amor di pianta. Giardinieri, floricoltori, vivaisti sul Verbano 1750 e 1950. I. Provincia del Verbano Cusio Ossola. Da Belgirate a Cannobio – Isole del Golfo Borromeo*, Verbania, Germignaga: Coedizione Provincia del Verbano Cusio Ossola e La Compagnia de' Bindoni, Magazzeno Storico Verbanese.
- Rebora S. (1995), *Browne Sophia*, in R. Farina (a cura di), *Dizionario biografico delle donne lombarde, 568-1968*, Milano: Baldini & Castoldi, p. 227.
- Rebora S. (2002), *I protagonisti della villeggiatura in villa. Tipologie sociali e consuetudini antropologiche*, in Lodari R. (2002a), pp. 93-99.
- Rebora S., a cura di (2006a), con la collaborazione di M.C. Brunati, M. Cremona, M. Milan, *Arnaldo Ferraguti 1862-1925. Tra pittura e letteratura alla fine di un secolo*, catalogo della mostra (Verbania-Pallanza, Museo del Paesaggio, Palazzo Viani-Dugnani, 30 settembre – 30 novembre 2006), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale.
- Rebora S. (2006b), *Ferraguti pittore*, in Rebora, S. (2006a), pp. 29-43.
- Salomon X.F. (2014), *Divagazioni sulle Allegorie*, in Agosti, Beltramini, Romani (2016), pp. 37-54.
- Scotti A. ([1996] 2006), *Alla Vanga*, in Rebora, S. (2006a), pp. 110-115.
- Tolomeo R. (2017), *Politica e committenza artistica nella corrispondenza tra Francesco Salghetti-Drioli e Josip Juraj Strossmayer, 1864-1876*, «Atti e Memorie della Società Dalmata di Storia Patria», n. 6, s. 3, XXXIX, pp. 7-170.
- Vincenti A., Spinelli P., Pacciarotti G. (1989), *Ville della Provincia di Novara*, Milano: Rusconi libri.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Verbania, VCO, *Villa San Remigio*, veduta aerea.



Fig. 2. *Silvio della Valle di Casanova, Sophie Browne, Georg Brandes, Margrethe Klinckerfuss a Villa San Remigio*, fotografia, 1908, fotografo ignoto, Royal Danish Library, accession n. 1973-959/25, id: ke000711.tif (© Royal Danish Library, Digital Collection).



Fig. 3. Verbania, VCO, *Villa San Remigio*, lato sud.



Fig. 4. G. Plancich, Stabilimento Guggenheim (Venezia), *Busto di giovane*, 1900-1912, cm. 35 x 40 x 23, terracotta, Verbania (VCO), Villa San Remigio, Sala da pranzo, inv. UPO D-D2. Fotografia F. Lillo 2022. (© UPO-CCR La Venaria Reale).



Fig. 5. Verbania, VCO, *Villa San Remigio*, Infilata di stanze con portali ad arco, stampa fotografica da lastra d'epoca, Verbania, Museo del Paesaggio. (© Verbania, Museo del Paesaggio).

Elena Di Raddo*, Alessandra Squizzato**

Patrimonio monumentale e collezioni artistiche
dell'Università Cattolica di Milano: storia, identità, futuro

Il patrimonio culturale accademico, il suo ruolo e la sua definizione, sono oggi al centro di un ampio dibattito teorico di profilo internazionale che prova a definirne valori e peculiarità sia in relazione alla vita che si svolge negli atenei come pure guardando al più ampio contesto territoriale, spesso urbano, ove esso è inserito e alla cultura sociale di appartenenza¹. È pure un fatto che per le sue qualità intrinseche di valore visivo e di immediata comunicabilità, l'*academic heritage* sia sempre più spesso contemplato nei piani strategici degli atenei entro processi di valorizzazione che coinvolgono le nuove tecnologie e il rinnovamento delle prassi didattiche.

I beni di interesse storico-artistico di Università Cattolica – con particolare riferimento alla sede milanese di Largo Gemelli 1 – si trovano pienamente inseriti entro queste emergenti direzioni d'interesse, pur non avendo assunto ad oggi esplicitamente la forma del museo o del sistema museale organizzato. Si tratta infatti di un complesso molto variegato e cronologicamente stratificato costituito dal patrimonio monumentale de-

* Elena Di Raddo, Associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano e Brescia, Dipartimento di Scienze storiche, filologiche e sociali; via Gentilino 9a, 20136 Milano; e-mail: elena.diraddo@unicatt.it.

** Alessandra Squizzato, Associato di Museologia, Critica Artistica e del Restauro, Università Cattolica Milano, Dipartimento di Storia Archeologia e Storia dell'Arte; Lugano (CH) via Domenico Fontana 8, e-mail: alessandra.squizzato@unicatt.it.

Il § 1 è da attribuire ad Alessandra Squizzato; il § 2 è da attribuire ad Elena Di Raddo.

¹ Magnani, Stagno 2016; in particolare per l'orizzonte europeo si veda il saggio di Talas in Ivi, pp. 27-35; Giometti, Pegazzano 2021; Corradini 2022, pp. 93-104.

gli edifici universitari e da un cospicuo nucleo di opere mobili, fra cui dipinti, sculture e arredi liturgici, acquisito nel tempo su commissione diretta dell'ateneo, esito di donazioni private o ancora direttamente prodotto o acquisito a seguito di attività laboratoriali e di *workshop*.

1. *Il «museo diffuso» della sede universitaria. Percorsi di valorizzazione dall'antichità alla contemporaneità*

La sede di Largo Gemelli consta oggi di un insieme di costruzioni ed edifici appartenenti a fasi storiche differenti che vanno dalle rimanenze archeologiche dell'antico monastero santambrosiano, al doppio chiostro bramantesco, alle annessioni di Giovanni Muzio di inizio Novecento fino all'ultima aggiunta in ordine cronologico di acquisizione, l'ex caserma dei Veliti (fig. 1)². Essi costituiscono di fatto una sorta di cittadella nel cuore della città, entro un'area di antichissima fondazione a sua volta ricca di testimonianze monumentali e storico-artistiche – *in primis* la basilica di S. Ambrogio in forte contiguità fisica e storica –, un quartiere che l'università ha contribuito a ridisegnare anche urbanisticamente.

Questo patrimonio è stato nel tempo oggetto, da parte dell'ateneo e del suo corpo docente, di numerosi interventi anzitutto di scoperta, di ricerca storica e di salvaguardia, i quali oltre a creare un complesso molto avanzato di conoscenze specialistiche, hanno anche contribuito a modificare l'aspetto dell'area dando vita, fra le mura dell'ateneo, a luoghi o situazioni di tipo espositivo-museale. Le diverse azioni di valorizzazione ad oggi intraprese sono rivolte in particolare ad un arricchimento dell'attività didattica e a promuovere eventi di mediazione culturale che consentano il riappropriarsi dell'identità storica e culturale di questi beni, spesso di non facile lettura, anzitutto da parte della comunità universitaria che abita il

² Sulla storia del patrimonio architettonico e artistico dell'ateneo milanese posso qui indicare solo i principali contributi, rimandando ad essi per una bibliografia completa: Gatti Perer 1990; Rossi, Rovetta 2009; Bocci, Ornaghi 2013; Rossi, Rovetta 2020; Rossi *et al.* 2023.

complesso monumentale, con un'apertura sempre più significativa al quartiere e alla città³.

Sviluppando un orientamento didattico sempre più *object oriented*, molti dei reperti scavati durante le numerose campagne condotte tra 1986 e 2004 nell'area della necropoli tardo antica e medievale e del monastero benedettino, costituiscono oggi materiale di lavoro in deposito presso il Laboratorio archeologico «Michelangelo Cagianò de Azevedo», fondato nel 2001 e intitolato ad uno dei padri dell'archeologia italiana del dopoguerra a lungo docente in ateneo. Su questa notevole e variegata mole di oggetti – reperti antropologici, epigrafi funerarie, vasellame invetriato da mensa, anfore, vasi in pietra ollare, calici vitrei, ceramiche – si svolgono attività di catalogazione e studio, campagne di documentazione e archiviazione dei dati e progetti di alternanza scuola-lavoro che hanno in diversi casi portato alla realizzazione di mostre on line accessibili dal sito dell'ateneo⁴.

Altri manufatti hanno ricevuto sistemazione museale in parte entro apposite vetrine nell'aula Bontadini, dove si conservano a vista i resti della Ghiacciaia medievale, in parte, com'è il caso di esemplari di più ampie dimensioni, direttamente all'aperto presso il Giardino di Santa Caterina. Altri ancora sono stati montati entro una suggestiva disposizione a lapidario sulla parete di passaggio fra i chiostri, *location* che per la posizione di grande visibilità è spesso teatro di sperimentazioni e contaminazioni in occasione, ad esempio, degli annuali *Percorsi di Arte e Spiritualità*, dei quali dirà di seguito Elena Di Raddo (fig. 2).

Ad una delle eccellenze artistiche della fabbrica rinascimentale, l'ex refettorio oggi Aula Magna dell'Ateneo (fig. 3) sede di molte cerimonie accademiche si è voluto dedicare un apposito percorso

³ Entro un'ottica di sviluppo del *public engagement* nei confronti del quartiere e della città, la sede è stata ad esempio inserita nel programma della manifestazione Milano Museo City 2024: <<https://www.museocity.it/events>> 15.09.2024).

⁴ Esula un po' dai limiti cronologici del convegno, oltre che dalle competenze disciplinari di chi scrive, ma l'episodio è davvero molto significativo della realtà patrimoniale di UC; si rimanda agli interventi di S. Lusuadi Siena e M. P. Rossignani, C. Tarditi, A. Fossati e F. Roncoroni, C. Perassi, M. Sannazzaro, in Bocci, Ornaghi 2013, pp. 491-617; si veda in particolare la mostra fotografica on line accessibile dal sito d'ateneo curata dalla prof.ssa Claudia Perassi: <<https://monetaoro.unicatt.it/progetti-milan-monetaoro-home>>, 15.09.2024.

di visita virtuale, con accesso dal sito web dell'ateneo: esso ne racconta le diverse vicissitudini strutturali e i cambi di destinazione attraverso uno sviluppo multidisciplinare che ha consentito di fondere modelli 3D ad alta risoluzione e documenti storici d'archivio⁵.

A questo nucleo più antico si è aggiunta lungo i primi due decenni del Novecento la realizzazione della sede universitaria vera e propria, una serie di corpi edificati per mano dell'architetto Giovanni Muzio (1893-1982) che ha saputo dispiegare un linguaggio profondamente innovativo per l'epoca, molto visionario e ricchissimo di simboli religiosi, ad un tempo assai rispettoso della tradizione in cui si inseriva. Tale soluzione rispondeva alla *mission* del fondatore, il francescano Agostino Gemelli (1878-1959) nel cui progetto di rinnovamento culturale l'arte figurativa, sia antica che contemporanea, aveva un ruolo decisivo: erano stati infatti chiamati a decorare pareti esterne affacciate sul quartiere e ambienti di lavoro interni, artisti quali Giacomo Manzù, Giannino Castiglioni e Adolfo Wildt. Ne è risultato un complesso architettonico impreziosito da sculture, mosaici, bassorilievi, raffiguranti soggetti sacri ma anche ritratti a sottolineare l'esemplarità di alcune figure entro un vero e proprio «intento esortativo e tematico», come ha scritto Francesco Tedeschi⁶.

La messa in valore di questo variegato complesso di beni ha visto particolarmente attivo tra gli altri il *Centro di Ricerca per l'Educazione attraverso l'Arte e la mediazione del patrimonio culturale sul territorio e nei musei* (CREA) con diverse attività di alta divulgazione, fra le quali segnalo la pubblicazione dell'e-book *Percorsi e storie in Università Cattolica* come strumento di incontro con i luoghi topici della sede milanese, i cui contenuti sono stati ripresi nell'area *Percorsi* del sito web d'ateneo, entrambi realizzati in collaborazione con gli studenti del Master in «Servizi Educativi per il patrimonio artistico dei musei storici e di arti visive»⁷.

⁵ Aula Magna–Piattaforma multimediale nel centenario di fondazione 2021, <<https://www.unicatt.it/aulamagna3d/>>, 15.09.2024.

⁶ Tedeschi 2013, p. 60; si vedano anche De Carli 2020, pp. 140-169; Di Raddo 2020, pp. 170-191.

⁷ Sul CREA e la sua attività si veda <https://centridiricerca.unicatt.it/crea_index.html>, 15.09.2024; De Carli, Massone 2015; in particolare i Percorsi acces-

2. Il Patrimonio mobile. Le collezioni artistiche dell'università

A questo contenitore monumentale e a quello che possiamo definire il suo «arredo artistico» nel tempo si sono continuamente aggiunti dipinti, sculture, arredi liturgici perché appositamente commissionati per le esigenze di vita della comunità universitaria – tra i principali committenti è l'Istituto Giuseppe Toniolo di Studi Superiori – oppure donati da privati. Si tratta di una collezione artistica costituita da circa 600 oggetti: una quadreria formata a partire dal secondo dopoguerra con opere che vanno dal XV al XX sec. – tra le quali si può segnalare il cosiddetto Stendardo con la Madonna della Misericordia di Antonio da Fabriano oggetto anche di un'esposizione pubblica⁸ –; un significativo nucleo di arredi liturgici con pezzi di eccellenza come l'ostensorio realizzato da Alfredo Ravasco nel 1926 o altri rilevanti per la vita della comunità universitaria, come il calice donato nel 1934 dai dipendenti; vi sono anche diversi bozzetti per opere e progetti⁹.

È inoltre presente nelle collezioni dell'università un piccolo, ma interessante nucleo di opere del secondo Ottocento italiano di indubbio valore artistico, tra le quali, per citare le più significative, la scultura in bronzo, esempio del realismo sociale ottocentesco, collocata in aula Negri da Oleggio intitolata *Lavoro notturno* (1891) di Antonio Carminati (1859-1908), un dipinto del pittore Domenico Induno (1815-1878) e opere di altri artisti del realismo e verismo italiano quali Antonio Mancini (1852-1930), Filippo Palizzi (1818-1899), Mosè Bianchi (1840-1904). Opere degne di nota sono anche il ritratto a figura intera di papa Pio XI ambientato nei giardini Vaticani, posto nell'omonima aula, realizzato nel 1922 in stile tardo divisionista dal pittore Carlo Prada (1884-1960) e la scultura in marmo di Fran-

sibili dal sito dell'ateneo: <<https://milano.unicatt.it/il-campus-percorsi-e-storie>>, 15.09.2024.

⁸ Biscottini 2015.

⁹ Manca ad oggi censimento completo del patrimonio ma è stata realizzata una parziale catalogazione informatica coordinato dalla prof.ssa Cecilia De Carli nell'ambito del suo gruppo di ricerca CREA.

cesco Messina (1900-1995) dedicata al cardinale Alfredo Ildefonso Schuster, che svolse un ruolo particolarmente gravoso negli anni della Seconda Guerra Mondiale.

Opere di artisti operanti nel secondo dopoguerra sono invece entrate a far parte della collezione universitaria più di recente, tra cui la scultura monumentale di Mimmo Paladino, collocata nel cortile d'onore, dedicata a Sant'Ambrogio (fig. 3) commissionata per celebrare il centenario dell'università e alcune opere acquisite dal Centro Pastorale, diretto attualmente da monsignor Claudio Giuliodori. Tali acquisizioni per donazione sono avvenute nell'ambito del progetto *Percorsi di Arte e Spiritualità*¹⁰, ideato e promosso a partire dal 2004 dal coordinatore del centro, padre Enzo Viscardi e realizzato insieme ai docenti di storia dell'arte contemporanea, che a partire da Luciano Caramel, si sono susseguiti nella progettazione di mostre che hanno avuto scopo specifico di offrirsi quali occasioni di riflessione tra arte e pensiero religioso.

Collocate nei chiostri e negli ambulatori dell'università, dapprima in tempo di Quaresima e in anni più recenti nel periodo autunnale, il progetto ha coinvolto alcuni artisti contemporanei nella realizzazione di opere (dipinti, sculture, fotografie, video, installazioni e performance) dedicate al confronto con i testi biblici ed evangelici, con temi sensibili di carattere spirituale, sociale e suggeriti dall'attività pastorale promossa dalla chiesa romana. Tra gli artisti coinvolti, di generazioni differenti, si possono segnalare alcuni tra i maggiori protagonisti del panorama artistico italiano e internazionale degli ultimi anni tra cui Kengiro Azuma, Marco Bagnoli, Gabriella Benedini, Mariella Bettineschi, Giovanni Frangi, Alberto Garutti, Emilio Isgrò, Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini, Lucia Pescador, Premiata Ditta, Dolores Previtali, Mario Raciti, Nicola Samorì, Salvatore Sava, Valentino Vago, William Xerra, Silvio Wolf.

Dal 2017, anno dedicato da papa Francesco ai giovani, con la realizzazione dell'itinerario *I Wish. Giovani e desiderio*, la

¹⁰ I cataloghi delle mostre organizzate dal Centro pastorale sono scaricabili all'indirizzo <<https://centropastorale.unicatt.it/pastorale-proposte-spirituali-itinerari-d-arte-e-spiritualita>>, 18.02.2025.

curatela della mostra è stata affidata agli studenti che, guidati dai docenti e dai responsabili dell'ufficio pastorale, si sono occupati della scelta del tema e della selezione degli artisti invitati, seguendo la produzione della mostra-itinerario dall'allestimento, al catalogo, alla promozione. La realizzazione delle mostre si è quindi trasformata negli ultimi anni in un vero e proprio workshop in cui gli artisti si sono resi attivamente partecipi della realizzazione stessa della mostra. A seguito di questi appuntamenti espositivi molti di loro hanno quindi deciso di donare le loro opere all'università contribuendo ad arricchire il patrimonio stesso dell'istituzione, progettando in qualche caso opere *site-specific* permanenti per gli spazi dell'università. In particolare, dopo l'acquisizione di una prima scultura di grandi dimensioni dello scultore Guido Lodigiani, donata da un gruppo di ex allievi dell'Università, e ribattezzata con il titolo *Il soffio dello Spirito per la Verità*, collocata nel giardino Pio X, proprio a seguito della sua partecipazione ad una edizione della mostra, Antonio Paradiso ha donato l'opera intitolata *Ascensione* (2010-11). Di artisti di generazioni più recenti sono invece altre opere collocate in luoghi diversi dell'università come la scultura *Granis Genesis* (2014) di Marica Moro, il grande dipinto *La casa. Pala d'altare* (2018) di Lara Ilaria Braconi la scultura-installazione *Ómphalos* (2017) di Francesco Arecco e di recente l'opera *Hortus idearum* (Fig. 4) di Maria Dompè, realizzata appositamente per la sala Lanza del Centro pastorale.

Da ultimo è forse opportuno segnalare che tutte le intense e ricorrenti attività di studio, scavo, archiviazione, catalogazione, restauro delle opere d'arte descritte sono state accompagnate da altrettante significative e simili azioni di valorizzazione svolte sui fondi archivistici e librari, con particolare riferimento all'Archivio Storico dell'Ateneo e al suo fondo fotografico¹¹, e che dunque sarebbe auspicabile avviare azioni di valorizzazione entro uno sguardo il più possibile interdisciplinare che abbracci tutto il patrimonio culturale di UC, considerato nel suo

¹¹ Bocci, Ornaghi 2008.

insieme in relazione alla storia dell'università e del suo territorio. Una sempre maggiore considerazione viene in tale direzione riservata ai fondi d'archivio lasciati da studiosi o artisti, più direttamente legati alle attività dei dipartimenti: in particolare per quello di Storia, Archeologia e Storia dell'Arte si segnalano i fondi donati da ex docenti e anche i loro materiali fotografici di ricerca e di didattica, fondi che si sta cercando di integrare con le ricerche fruibili dal Sistema bibliotecario d'Ateneo¹².

Il modello perseguibile per ottimizzare l'uso delle risorse e costruire un ideale itinerario di conoscenza che colleghi le multiformi espressioni della memoria storica e della ricerca in atto in ateneo potrebbe essere quello del Centro Studi e Archivio della Comunicazione, verso il quale già altre sedi universitarie si stanno muovendo¹³.

Riferimenti bibliografici/References

- Barzanò A., Bearzot C., a cura di (2022), *Cent'anni di ricerca umanistica in Università Cattolica*, Atti della Summer School 2021, Scuola di dottorato in Studi umanistici: tradizione e contemporaneità, Milano: Educatt.
- Biscottini P., a cura di (2015), *Madonna della Misericordia, Esposizione in occasione del Giubileo della Misericordia* (Milano, Museo Diocesano 10 dicembre 2015-20 novembre 2016), catalogo della mostra, Milano: Scalpendi.
- Bocci M., Ornaghi L., a cura di, (2008) *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le fonti*, II. *I patrimoni dell'Università Cattolica*, Milano: Vita & Pensiero.

¹² Tra i fondi fotografici conservati dall'Istituto di Storia dell'arte si segnalano: Fondo Gatti Perer: 1248 fotografie digitalizzate e presenti su Opac; Fondo Boscovits: diapositive; Fondo Cagiano de Azevedo: fotografie; inoltre come appena entrati si segnalano la Fototeca Malagutti: circa 10.000 fotografie relative a dipinti dei secoli XII-XVIII; la Fototeca Galli-Lamperti: circa 8.000 fotografie relative a opere (pitture e sculture) del Medioevo e dell'Età Moderna; la Fototeca Bona Castellotti: circa 1.500 immagini relative a opere dell'Arte moderna, con particolare riguardo per l'Arte lombarda (inventariato); sono anche pervenuti fondi di artisti: Archivio Gianni Bertini: circa 5.000 fotografie relative a Bertini a sue opere ed esposizioni (inventariato); Archivio Piero Dorazio: circa 300 fotografie relative a Dorazio (inventariato).

Ringrazio Paolo Senna del Sistema bibliotecario d'Ateneo per le informazioni.

¹³ Pigozzi 2016, pp. 80-93.

- Bocci M., Ornaghi L., a cura di (2013), *Storia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore. Le istituzioni*, V, *I patrimoni dell'Università Cattolica*, Milano: Vita & Pensiero.
- Corradini E. (2016), *La Rete dei Musei Universitari: diffusione e contestualizzazione del patrimonio culturale degli atenei, orientamento al metodo e alla cultura scientifica*, in *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università, Focus su arte e architetture*, a cura di L. Magnani, L. Stagno, Genova: Genova University Press, pp. 131-142.
- Corradini E. (2022), *Academic heritage: Universitätsmuseen in Italien*, «Zibaldone Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart», n. 73, pp. 93-104.
- De Carli C. (2009), *La trasformazione in sede dell'Università Cattolica*, in Rossi, Rovetta (2009), pp. 115-156.
- De Carli C., Massone G. (2015), a cura di, *Percorsi e storie in Università Cattolica*, Milano: Educatt.
- De Carli C. (2020), *La trasformazione architettonica dell'antico convento in Università e il paesaggio architettonico circostante fra le due guerre*, in Rossi, Rovetta (2020), pp. 140-167.
- Di Raddo E. (2020), *Le collezioni d'arte contemporanea dell'Università Cattolica*, in Rossi, Rovetta (2020), pp. 170-191.
- Gatti Perer M.L., a cura di (1990), *Dal Monastero di Sant'Ambrogio all'Università Cattolica*, Milano: Vita & Pensiero.
- Giometti C., Pegazzano D., a cura di (2021), *L'arte nei musei delle università. Tutela e divulgazione*, Atti del convegno (Università di Firenze, febbraio 2017), Firenze: Edifir.
- Magnani L., Stagno L. (2016), *Academic Heritage: esperienze a confronto*, in *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture*, a cura di L. Magnani e L. Stagno, Genova: Genova University Press, pp. 7-26.
- Pigozzi M. (2016), *Bologna: dalla ricerca alla didattica, alla valorizzazione della memoria. Palazzi e Musei Universitari* in *Valorizzare il patrimonio culturale delle Università. Focus su arte e architetture*, a cura di L. Magnani e L. Stagno, Genova: Genova University Press, pp. 80-92.
- Rossi M., Rovetta A., a cura di (2009), *La fabbrica perfetta e grandiosissima. Il complesso monumentale dell'Università Cattolica del Sacro Cuore*, Milano: Vita & Pensiero 2009.
- Rossi M., Rovetta A. (2020), *L'Università Cattolica e il complesso monastico di S. Ambrogio / The Università Cattolica and the monastery of Sant'Ambrogio*, Cinisello Balsamo (Milano): Silvana Editoriale.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Panoramica dall'alto del complesso degli edifici della sede universitaria di Largo Gemelli 1; Archivio Storico di UC, Fondo fotografico.



Fig. 2. Passaggio meridionale tra i chiostri con materiali rinvenuti nel corso delle ristrutturazioni moderne dell'antico complesso benedettino e installazione appartenente ai *Percorsi Arte e Spiritualità*; Archivio Storico di UC, Fondo fotografico.



Fig. 3. Già refettorio del monastero benedettino di Sant'Ambrogio, oggi Aula Magna dell'Università Cattolica; sul fondo affresco con le *Nozze di Cana* di Callisto Piazza da Lodi, XVI secolo; Archivio Storico di UC, Fondo fotografico.



Fig. 4. Scultura monumentale di Mimmo Paladino, collocata nel Cortile d'onore, dedicata a Sant'Ambrogio (2024).



Fig. 5. Maria Dompè, *Hortus idearum*, 2024. Opera site specific. Sala Lanza del Centro pastorale.

Rita Capurro*, Eraldo Paulesu**, Lucia Sacheli***,
Franca Zuccoli****

L'arte contemporanea nel processo di costituzione del Museo diffuso Bicocca MuDiB

1. *Un museo per un'università giovane*

Nel 2023 si sono tenute le celebrazioni per i 25 anni di vita dell'Università degli Studi di Milano-Bicocca con un palinsesto articolato di proposte realizzate sia dal settore comunicazione, sia dai docenti e ricercatori, sia dagli studenti e che ha previsto convegni, seminari, lezioni magistrali, concerti, esposizioni, incontri con la cittadinanza. Queste azioni hanno permesso di ripercorrere la storia di questo giovane ateneo, dalla nascita e attraverso i passi realizzati fino ad ora, per giungere all'attualità caratterizzata da una grande crescita del numero degli studenti iscritti oltre alla creazione di nuovi corsi di laurea e dottorati, fino a tracciare alcune linee programmatiche per gli anni a venire. Tra queste un percorso significativo, di cui gli autori di questo contributo si sono occupati, è stato quello dedicato alla realizzazione di MuDiB (Museo Diffuso Bicocca)¹.

* Rita Capurro, Docente di Turismo e Patrimonio culturale, Dipartimento di Sociologia e Ricerca Sociale, Piazza dell'Ateneo Nuovo, 1, 20126 Milano, e-mail: rita.capurro@unimib.it.

** Eraldo Paulesu, Ordinario di Neuropsicologia e Neuroscienze Cognitive, Dipartimento di Psicologia, Piazza dell'Ateneo Nuovo, 1, 20126 Milano, e-mail: eraldo.paulesu@unimib.it.

*** Lucia Maria Sacheli, Ricercatrice in Neuropsicologia e Neuroscienze Cognitive, Dipartimento di Psicologia, Piazza dell'Ateneo Nuovo, 1, 20126 Milano, e-mail: lucia.sacheli@unimib.it.

**** Franca Zuccoli, Ordinaria di Didattica e Pedagogia Speciale, Dipartimento di Scienze Umane per la Formazione «Riccardo Massa», Piazza dell'Ateneo Nuovo, 1 – 20126 Milano, e-mail: franca.zuccoli@unimib.it.

¹ Sul concetto di museo diffuso: Basso Peressut, Ricci, 2016; Drugman, 2010.

Per meglio approfondire le scelte che stanno alla base di questo progetto è necessario ripercorrere, seppur velocemente, la storia e la collocazione dell'Università, per illustrare pienamente le scelte compiute. Questa università è sorta nel 1998, in un contesto peculiare della periferia Nord di Milano², un'area radicalmente trasformata nei secoli: da una secolare vocazione prevalentemente agricola e sede di dimore nobiliari fuori città³, a una più breve ma intensa totalmente industriale⁴, a partire dall'inizio del 1900, che ha pervaso il quartiere, modificandolo per circa settant'anni, fino alla chiusura delle fabbriche. La terza vita del quartiere inizia negli anni '80 del Novecento, con la nascita di una nuova realtà costituita da centri dirigenziali e di ricerca, imprese legate ai servizi e al terzo settore, insediamenti universitari e abitativi⁵. Il quartiere progettato interamente da Vittorio Gregotti, almeno in prima battuta, a seguito della vincita del bando del 1985 è stato inteso da lui come «Il centro della periferia»⁶, una zona con una forte connotazione stilistica in grado di evidenziare un'identità architettonica⁷ (fig. 1). In particolare, l'idea progettuale gregottiana, relativa all'insediamento universitario, è stata quella di intenderla come un campus aperto, inserito pienamente nel tessuto del quartiere, realizzando un intercalare costante tra gli edifici universitari, quelli adibiti ad abitazioni e i centri legati alle imprese⁸. La stessa identità universitaria deve molto, con tutti gli aspetti positivi e negativi del caso, all'ideazione di Vittorio Gregotti, restituendo ancora oggi, nonostante la frammentazione di ulteriori interventi edilizi non coordinati con la precedente progettualità, una cifra omogenea.

Nello specifico, nei confronti del museo universitario, va sottolineato come, fin dal primo insediamento delle allora facoltà, avvenuto passo dopo passo, a seconda della realizzazio-

² Bolocan Goldstein, 2003.

³ Vismara, Ruspini, 2023.

⁴ Rimoldi, 2017.

⁵ Brambilla, De Leo, Tramma, 2014; Dell'Agnese, 2005; Leotta, 2002.

⁶ Gregotti 2002, p. 83.

⁷ Morpurgo, 2017.

⁸ Bigatti, Nuvolati, 2018.

ne dei vari edifici, non fosse prevista la creazione di alcuna istituzione museale. Negli anni però, l'attenzione dell'Università rivolta ai patrimoni culturali materiali e immateriali, ha continuato a crescere⁹ e a definirsi, arrivando a intraprendere un'azione di inventariazione, catalogazione dei materiali che ogni dipartimento aveva portato con sé nel momento della fondazione o che aveva acquisito o creato successivamente. La forma ritenuta più adeguata e significativa per un museo legato a questa specifica articolazione sul territorio del campus è stata quella di Museo Diffuso (MuDiB), inteso come strumento agile di connessione con la città, con una presenza digitale costante, una continua realizzazione di esposizioni e di azioni, su tematiche significative e attuali, sia per le ricerche condotte dai vari dipartimenti, sia nei confronti della relazione proficua con la cittadinanza¹⁰.

Le caratteristiche peculiari di MuDiB possono essere riasunte in tre punti principali che lo connotano:

- 1) MuDiB è un museo universitario: studia, conserva e fa conoscere le collezioni dell'Università, collocate nei diversi dipartimenti, mettendo in luce il loro significato storico, in relazione alle tre attività cardine dell'università: ricerca, didattica e terza missione.
- 2) MuDiB è un museo del territorio: attiva connessioni con il quartiere e con la città, non dimenticando che questo campus nasce da un progetto che ha considerato prioritaria la relazione tra gli spazi dell'Ateneo e il quartiere di Bicocca¹¹.
- 3) MuDiB è un museo diffuso: non concentra la collezione in un unico spazio espositivo, ma valorizza gli oggetti presenti nei diversi dipartimenti, mantenendo viva la loro connessione con le diverse discipline alle quali sono collegati.

Il museo diffuso consente, in questo modo, di valorizzare l'identità culturale ed esperienziale di una realtà complessa o di un territorio. Le collezioni museali dell'Ateneo, inventariate e catalogate grazie al lavoro sinergico del BiPAC (Centro Interdi-

⁹ Zuccoli, De Nicola, 2024.

¹⁰ Irace, 2024; Simon, 2010.

¹¹ Zuccoli, Nuvolati, Capurro, 2021.

partimentale di Ricerca per il Patrimonio Artistico e Culturale) con la Biblioteca d'Ateneo, provengono dal trasferimento di dipartimenti da altre università, da donazioni e da attività correlate a progetti di ricerca e di didattica (fig. 2).

Il patrimonio museale si configura vario per tipologia, diffuso per la conservazione nell'ambito dei diversi dipartimenti, orientato al futuro per la giovane età dell'Ateneo. La prima campagna di catalogazione è stata realizzata attraverso Sigecweb, si è svolta nel 2022 e, con l'attuale campagna di catalogazione saranno realizzate circa 350 schede di catalogo.

I dati e la documentazione della catalogazione sono anche a fondamento del museo virtuale, su piattaforma web dedicata, che sarà presentata nei primi mesi del 2025.

All'interno di questo lavoro di ricerca, catalogazione, valorizzazione e partecipazione, un elemento fondamentale è quello che riguarda preesistenti realtà, che sono state coinvolte, non certo in un processo di acquisizione, ma in un percorso di valorizzazione dell'esistente.

Tra queste si colloca una delle esperienze più significative proposte da Eraldo Paulesu, Dipartimento di Psicologia, in accordo con l'Accademia di Brera grazie alla partecipazione di Stefano Pizzi. Questa esperienza ha visto la presenza dell'arte contemporanea come un motore di attivazione di ricerche, percorsi, e coinvolgimento della comunità universitaria e della cittadinanza.

2. *BreraBicocca*

BreraBicocca è un progetto di ricerca avviato nel 2014, nato dalla collaborazione tra l'Università di Milano-Bicocca e l'Accademia di Belle Arti di Brera, con l'apporto di docenti e studenti di entrambe le istituzioni. Questa sinergia si è concretizzata attraverso numerose mostre a tema e l'assegnazione del Premio BreraBicocca, rivolto a studenti e Maestri operanti nell'area milanese.

Il progetto ha l'obiettivo di unire arte e ricerca, permettendo un costante scambio tra le due realtà, offrendo un'opportunità unica di crescita e confronto. Il sito ufficiale (<

rabicocca.it/>, 05.03.2025) raccoglie una ricca documentazione iconografica e videografica delle opere realizzate, illustrando meglio di qualsiasi descrizione il valore artistico dei partecipanti. Questa collezione, inoltre, è parte integrante del MuDiB (Museo Diffuso Bicocca).

L'idea originaria del progetto nasce dal legame con il territorio di Bicocca, e in particolare dall'artista Mario Arlati, noto per le sue opere di arte informale materica, ispirate dai paesaggi mediterranei, soprattutto Ibiza, dove risiede parte dell'anno. Nella primavera del 2013, Arlati incontra Eraldo Paulesu, docente dell'Università, e Stefano Pizzi, dell'Accademia, con l'intento di avviare un'iniziativa che unisse le forze dell'Accademia di Brera, dell'Università e dell'Associazione Big Size Art, di cui Arlati faceva parte. Lo scopo era innovare il modello delle università europee e nordamericane, che spesso integrano vere e proprie gallerie d'arte permanenti all'interno dei propri campus, sostenuti da forti donazioni. Un esempio italiano rilevante è la Bocconi Art Gallery¹², fondata grazie al contributo di galleristi e artisti affermati. Replicare questi modelli non è fattibile in una università pubblica. Con BreraBicocca si è deciso invece di puntare su due elementi distintivi tipici di due istituzioni di alta formazione e ricerca: la didattica e la ricerca interdisciplinare e il coinvolgimento attivo di studenti e docenti nei progetti espositivi che ne scaturisco.

BreraBicocca non si limita quindi all'abbellimento degli spazi universitari, ma integra il processo di creazione artistica nel contesto della ricerca accademica, permettendo agli studenti di interagire con tematiche non artistiche, grazie agli stimoli offerti dai docenti. Grazie al sostegno dell'allora Rettrice Cristina Messa, nel 2015 si tenne la prima mostra «Il Salòn», evento espositivo di fine anno che vide la partecipazione di tutti i dipartimenti di Brera. Le cento opere esposte vennero distribuite negli spazi meno convenzionali dell'edificio Agorà, offrendo al pubblico un'esperienza immersiva e sorprendente.

¹² Martino, 2016; Salvatori, 2018.

Negli anni successivi, le mostre sono diventate sempre più tematiche (fig. 3), con un forte legame tra arte e ricerca scientifica, affrontando argomenti come le neuroscienze («Percezione e Azione» nel 2016 e «Body&Soul» nel 2017), la sociologia («Il Sesto Stato» nel 2018) e persino la chimica («La chimica dell'arte» nel 2019). Ogni tema viene scelto dal Consiglio Scientifico di BreraBicocca, formato da esperti dell'Accademia e dell'Università, offrendo ai giovani artisti un percorso formativo fatto di seminari e incontri interdisciplinari. La realizzazione delle mostre è poi affidata ai Maestri di Brera, i quali curano gli allestimenti, rendendo ogni evento unico.

Un momento fondamentale di ogni anno è l'inaugurazione della mostra, con la presentazione del tema ispiratore e con la consegna dei Premi BreraBicocca a giovani artisti e Maestri selezionati. Questo rituale si conclude con una visita all'esposizione, allestita lungo il Corridoio dell'Arte dell'Università nel palazzo U6 Agorà.

La pandemia del 2020 ha inevitabilmente segnato una battuta d'arresto nelle attività del progetto. Tuttavia, BreraBicocca ha saputo reagire, riprendendo vita con una mostra fotografica nel 2021, coordinata dal fotografo Cosmo Laera e realizzata da circa quaranta studenti. Intitolata «Domani», la mostra esplorava il senso di smarrimento e speranza del periodo post-lockdown, un'esperienza visivamente potente che ha colpito profondamente il pubblico. Queste opere sono ora visibili in ateneo in uno spazio di esposizione dedicato che è parte integrante di MuDiB (fig. 4).

Con l'avvicinarsi del decennale del progetto, con l'appoggio della Rettrice Giovanna Iannantuoni, si è iniziato a lavorare per garantire una sua ulteriore crescita e stabilità. Tra le iniziative più concrete vi è la partecipazione al Museo Diffuso dell'Università, che accoglie stabilmente le opere realizzate nell'ambito di BreraBicocca, e l'allestimento di uno spazio espositivo permanente nell'edificio Agorà. È per i prossimi mesi l'allestimento di una mostra intitolata «La mente e il cervello dell'Artista» in cui venti artisti pittori, ex-allievi di Brera, presenteranno opere che sono state spunto per uno studio psicologico e di neuroimmagini sull'apprezzamento del bello e sulla rievocazione dell'atto artistico.

3. Conclusioni

Come abbiamo potuto cogliere da questi seppur sintetici paragrafi, l'obiettivo di MuDiB è quello di porsi come un luogo aperto e flessibile, votato alla sperimentazione, alla ricerca e al confronto. Nell'ambito di un museo diffuso universitario, è significativo il fatto che la prima esposizione permanente, in un luogo terzo, diverso da quello dei dipartimenti, inaugurata nell'Università degli Studi di Milano-Bicocca, sia dedicata all'arte contemporanea, nata da una stretta relazione con un'altra istituzione, Brera, frutto di un percorso di ricerca continua, che ha coinvolto e coinvolge tuttora docenti, artisti, studenti.

Questo momento, unito alle varie iniziative proposte in questi primi anni di avvio di un museo relazionale diffuso in ateneo, è perfettamente coerente con la volontà di attivare le collezioni, anche degli altri Dipartimento, attraverso mostre, eventi, laboratori, azioni partecipate.

In questo caso l'arte contemporanea ponendosi come linguaggio trasversale e universale ben rappresenta la volontà di creare ponti, sviluppare ricerche condivise, riflettere sulla propria storia in una prospettiva di cambiamento.

Non da ultimo si intende sottolineare il fatto che la collocazione di questa prima collezione, sia andata a posizionarsi in uno spazio informale, di transito, luogo di passaggio, tra ambienti dedicati al pranzo, allo studio e grandi aule, da interstizio attraversato rapidamente a spazio dedicato e frequentato con attenzione.

Riferimenti bibliografici/References

- Basso Peressut L., Ricci M., a cura di (2016), *Fredi Drugman. Idee per un progetto di museo lungo il Trebbia*, Firenze: Edifir.
- Bigatti G., Nuvolati G., a cura di (2018), *Raccontare un quartiere. Luoghi, volti e memorie della Bicocca*, Milano: Scalpendi.
- Bolcan Goldstein, a cura di (2003), *Trasformazioni a Milano. Pirelli Bicocca direttrice nord-est*, Milano: Franco Angeli.
- Brambilla L., De Leo A., Tramma S. (2014), *Vite di città. Trasformazioni territoriali e storie di formazione nel quartiere Bicocca di Milano*, Milano: Franco Angeli.

- Dell'Agnese E., a cura di (2005), *La Bicocca e il suo territorio. Memoria e progetto*, Milano: Skira.
- Drugman F. (2010), *Lo specchio dei desideri: antologia sul museo*, Bologna: Clueb.
- Gregotti G., *Progetto Bicocca*, in Leotta (2002), pp. 82-97.
- Leotta N., a cura di (2002), *La nascita di una università nuova: Milano-Bicocca. Dal lavoro di fabbrica alla fabbrica del sapere*, Milano: Skira.
- Irace F., a cura di (2024), *Musei possibili. Storie, sfide, sperimentazioni*, Roma: Carocci.
- Martino, V. (2016), *Musei e collezioni del patrimonio universitario. Indagine su un sistema culturale diffuso*, «Museologia scientifica», ns, 10, pp. 42-55.
- Morpurgo G., a cura di (2017), *Il territorio dell'architettura. The territory of architecture. Gregotti e Associati 1953_2017*, Milano: Skira.
- Rimoldi L. (2017), *Lavorare alla Pirelli-Bicocca. Antropologia delle memorie operaie*, Bologna: Archetipo Libri, Clueb.
- Salvatori, G. (2018), *Contemporary Art in Italian Universities: A History of Art and Society*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 18, pp. 231-250.
- Simon N. (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz: Museum 2.0 Santa Cruz.
- Vismara N., Ruspini E., a cura di (2023), *La Battaglia della Bicocca e Milano all'epoca di Francesco II Sforza*, Milano: Ledizioni LediPublishing.
- Zuccoli F., De Nicola A. (2024), *Bicocca: l'università, il quartiere. Storia di un'esperienza pluriennale tra esplorazione, accoglienza e cittadinanza*, in *Heritage Education Cittadinanza e inclusione I*, a cura di M. Muscarà, A. Poce, M. Re, A. Romano, Pisa: Edizioni ETS, pp. 169-176.
- Zuccoli F., Nuvolati G., Capurro R. (2021), *A Proposed New Distributed Museum at the University of Milano-Bicocca. Leveraging Digital Content*. In *EDULEARN21 Proceedings. 13th International Conference on Education and New Learning Technologies July 5th-6th*, Eds. L. Gómez Chova, A. López Martínez, I. Candel Torres, Valencia: IATED Academy, pp. 11875-11879.

Appendice



Fig. 1. Scorcio del quartiere gregottiano di Bicocca dove, tra gli edifici universitari, sono inseriti edifici abitativi.



Fig. 2. Il contenuto della borsa di un'ostetrica degli anni Cinquanta appartenente alla collezione del Dipartimento di Medicina e Chirurgia. Si tratta del primo oggetto catalogato nella collezione del Museo.



Fig. 3. L'immagine ritrae, sulla sinistra, un'istantanea di uno dei seminari proposti dai docenti dell'Università di Milano-Bicocca agli studenti di Brera per stimolare la creazione di opere ispirate a precisi temi scientifici (in questo caso per la mostra «Percezione e Azione», 2016). Nel pannello a destra, un momento dell'inaugurazione della stessa mostra. Al centro, il pubblico ammira le opere proposte per la mostra «La chimica dell'Arte», 2019.



Fig. 4. L'immagine ritrae lo spazio all'interno dell'Università di Milano-Bicocca in cui è esposta in modo permanente la mostra «Domani», parte integrante di MuDiB.

Goffredo Haus*, Marcella Mattavelli**

Il VUMM – Virtual UNIM Museum e il percorso di valorizzazione on line, on life e on site delle collezioni d'arte moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Milano

Dall'area scientifica, scientifico-tecnologica, medica, alle discipline umanistiche, il patrimonio culturale e museale dell'Università degli Studi di Milano (UniMi) è espressione dell'evolversi del sapere multidisciplinare che la caratterizza e testimonia altresì l'eredità degli antichi istituti che, un secolo fa, le hanno dato origine.

Un patrimonio culturale identitario quello dell'Ateneo milanese, reso sempre più aperto a diversi pubblici – studiosi, studenti, cittadini – anche grazie al VUMM, il Museo Virtuale dell'Università degli Studi di Milano (nel seguito VUMM), un nuovo spazio virtuale che, grazie alle più moderne tecnologie digitali, consente di scoprire un'ampia selezione di beni dei Musei (alcuni dei quali aperti al pubblico da molti anni con offerta di intense attività educative per studenti e cittadini), delle collezioni e di edifici di grande valore culturale.

Questo contributo, in particolare, tratta del progetto di tutela e di valorizzazione *on site* e *on line* del patrimonio culturale, con particolare riguardo alla collezione di opere di arte moderna e contemporanea (nel seguito: opere d'arte) e dell'edificio rinascimentale presso la quale esse sono conservate e del VUMM.

* Goffredo Haus, già professore Ordinario di Informatica, Università degli Studi di Milano, via Celoria 18, 20133 Milano, e-mail: haus@di.unimi.it.

** Marcella Mattavelli, responsabile Ufficio Gestione e Valorizzazione dei Beni del Patrimonio Culturale e Museale, Università degli Studi di Milano, via Festa del Perdono 7, 20122 Milano, e-mail: marcella.mattavelli@unimi.it.

1. *La Ca' Granda: uno scrigno rinascimentale per le opere di arte moderna e contemporanea*

La Sede dell'Università degli Studi di Milano si trova nella Ca' Granda, un imponente edificio risalente al 1456, fin dalla sua fondazione punto di riferimento per i cittadini milanesi.

Ai bombardamenti del 1943, seguì una rigorosa opera di ricostruzione di questo edificio curata, nel tempo, da un gruppo di importanti architetti quali Ambrogio Annoni, Livio Castiglioni, Pier Giacomo Castiglioni, Egizio Nichelli, Pier Giulio Magistretti, Amerigo Belloni, Piero Portaluppi, Liliana Grassi.

Questo complesso rinascimentale custodisce anche importanti opere di arte, realizzate da artisti di chiara fama: la Minerva di Lucio Fontana, i busti bronzei di Vittorio Emanuele II e Benito Mussolini, e il gesso di Sant'Ambrogio di Adolfo Wildt, il Gonfalone storico di Tomaso Buzzì, la medaglia celebrativa, e relativi bozzetti, di Giacomo Manzù¹.

Inoltre, nel quadro di progetti specifici quali, per esempio, «La Statale Arte» (2016), i loggiati e i cortili di questo edificio si sono trasformati in un «museo a cielo aperto» di arte contemporanea, con opere e installazioni *site-specific* di artisti italiani e stranieri.

Grazie alle donazioni da parte degli artisti e accordi di comodato gratuito con la Fondazione Arnaldo Pomodoro, la collezione permanente di Arte contemporanea si è arricchita di nuovi beni, quali Prospettiva Introversa #11 (2012) di Mikael Ohanjanyan (2012) e Senza Titolo 2005 (2005) di Jannis Kounellis.

Queste opere d'arte – preziose e iconiche – sono dislocate in diversi luoghi della Ca' Granda: nel Rettorato, negli Uffici direzionali, o custodite con cura nei depositi, in taluni casi in cassaforte.

Esse sono state oggetto di un intenso programma di tutela e valorizzazione del patrimonio, anche in funzione della realizzazione del VUMM; un approccio che combina l'esperienza fi-

¹ Agosti, Stoppa 2017, Negri, Tucci 2014.

sica con quella digitale, in linea con le contemporanee teorie e pratiche museologiche².

In primo luogo, si è provveduto alla ricognizione – tutt'ora in corso – delle opere, alla loro inventariazione a scopo museale (esisteva solo l'inventario amministrativo), alla catalogazione mediante gli Standard Catalografici dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione (ICCD)³, alla digitalizzazione mediante una campagna fotografica condotta da risorse interne e attrezzature professionali dell'Ateneo, con il supporto di studenti in tirocinio e stage.

I quadri sono stati ripresi sia fronte che *versus*, poiché il retro delle opere può restituire informazioni utili agli studiosi, rispetto allo stato di conservazione e alla biografia dell'opera.

Le schede catalografiche sono state arricchite da materiale storico e bibliografico, tratto dalle ricerche condotte nel tempo da docenti del nostro Ateneo⁴.

In taluni casi, come per la Minerva del Fontana, è stato possibile completare la scheda con documentazione d'archivio, conservata presso il Centro Apice di UniMI. (Fig. 1)

Il materiale digitalizzato ad alta risoluzione e le schede catalografiche sono state, quindi, rese disponibili sul VUMM, nella sezione «Arte moderna e contemporanea», nell'area dedicata alla Ca' Granda⁵.

Schede e immagini sono state caricate anche sulla piattaforma catalografica di Regione Lombardia SIRBeCWeb – Sistema Informativo Regionale Beni Culturali (schede attualmente in fase di validazione), e sulla piattaforma di Google Arts&Culture (nel seguito GA&C), nella pagina dedicata al VUMM⁶. (Fig. 2)

Su GA&C sono state realizzate, anche, quattro «Esposizione *on line*» (fruibili anche sul VUMM), ovvero delle narrazioni digitali che, grazie a uno stile divulgativo e ad immagini ac-

² Bonacini 2011; Mandarano 2019; Cataldo, Paraventi 2023.

³ <<http://www.iccd.beniculturali.it/it/standard-catalografici>>, 18.02.2025.

⁴ Agosti, Stoppa 2017; Negri, Tucci 2014.

⁵ <<https://museovirtuale.unimi.it/>>, 18.02.2025.

⁶ <<https://artsandculture.google.com/partner/university-of-milan?hl=it>>, 18.02.2025.

cattivanti, offrono al visitatore un'ulteriore possibilità di conoscenza di opere e di luoghi. (Fig. 3)

Della quattro esposizioni, due sono dedicate alle opere d'arte: «Il Gonfalone storico» e «Le Minerve dell'Università degli Studi di Milano».

2. *Il VUMM – Virtual UniMi Museum*

Il VUMM (Fig. 4) rappresenta uno dei progetti più innovativi realizzati da UniMi, per valorizzare e rendere fruibile il proprio patrimonio culturale, prima accessibile solo a una ristretta cerchia di fruitori e di studiosi.

Il progetto VUMM si inserisce nel dibattito sul ruolo dei musei e sulla loro funzione nell'era digitale. L'approccio innovativo alla digitalizzazione permette di rispondere alle sfide della museologia contemporanea e al ruolo che i musei universitari rivestono quale elemento fondamentale della Terza Missione delle Università⁷.

Il VUMM è stato interamente progettato, prodotto e realizzato all'interno di UniMi dal Gruppo di lavoro composto dal Prorettore Prof. G. Haus, dal prof. A. Baraté e dalla Dott.ssa M. Mattavelli. Il medesimo gruppo di lavoro ha progettato e realizzato la pagina VUMM-UniMi su GA&C.

In collaborazione con il Google Cultural Institute, inoltre, sono state digitalizzate oltre 1.800 immagini ad alta risoluzione di una selezione di beni delle collezioni di Ateneo e sono stati realizzati percorsi virtuali mediante la tecnologia Google Street View: con questi strumenti gli utenti possono visitare in remoto, a 360°, gli spazi storici della Ca' Granda ed esplorare le opere artistiche, osservandone persino i dettagli.

Pur esponendo *on line* il patrimonio culturale di UniMi, il VUMM mira a stimolare le visite *in situ*, diventando così una delle diverse opportunità per accedere e godere di tale complesso di beni culturali.

⁷ Bertuglia et al. 2004; Hooper-Greenhill 2005; Vomero 2016.

In questa prospettiva è stata lanciata, nel 2023 l'iniziativa «I Giovedì in Ca' Granda», grazie alla quale, due volte al mese, vengono proposti alla cittadinanza percorsi guidati, gratuiti e su prenotazione, allo scopo di far conoscere on site il patrimonio storico-architettonico e le opere di arte custodite nella Sede Centrale di UniMi (Fig. 5)

3. Il nuovo percorso dedicato all'arte moderna e contemporanea. Un'esperienza integrata on site e on line

Nel 2023 è stato inaugurato anche un itinerario di visita permanente, pensato sia per collegare, valorizzare e promuovere le diverse opere d'arte dislocate, da decenni, nei diversi luoghi della Ca' Granda, sia per mantenere i beni stessi in continuo dialogo con il VUMM.

Sempre nell'ottica della valorizzazione, è stata creata una zona di rispetto intorno all'opera di Kounellis, opera collocata in un luogo di grande passaggio: un intervento poco invasivo che ho permesso una significativa azione di messa in rilievo del bene e dell'ambiente ove è inserito.

Tutte le opere, inoltre, sono state dotate di didascalie – prima inesistenti – in italiano e in inglese, con le informazioni fondamentali relativi all'opera, dotate anche di QR Code: grazie a questa integrazione digitale, è possibile avere contenuti aggiuntivi e approfondimenti presenti sulla scheda del bene presente sul VUMM e, al contempo, goderne la visione *in situ*.

Il valore di questa esperienza risiede nella sua capacità di fornire una fruizione complementare:

così formulato il percorso museale rappresenta un'integrazione tra il mondo digitale e l'esperienza fisica di visita, consentendo ai visitatori di immergersi completamente nel patrimonio culturale sia in presenza che attraverso tecnologie digitali innovative.

L'integrazione tra percorso fisico e virtuale rappresenta una delle frontiere più promettenti della museologia contemporanea, permettendo di ripensare il ruolo educativo del museo universitario. Questa strategia di valorizzazione si allinea con le

più recenti teorie e pratiche sulla fruizione del patrimonio culturale⁸.

Nella speciale occasione dell'inaugurazione del VUMM e del lancio del Centenario, sono stati esposti, per la prima volta, tre manufatti legati alla nascita e alla storia di UniMi, realizzati da importanti artisti: il sigillo e lo scettro (1924), progettati da Lodovico Pogliasco e Giannino Castiglioni (1924), e una medaglia celebrativa di Giacomo Manzù (1951), con i bozzetti originali⁹.

Questi oggetti, riposti in cassaforte, sono visibili stabilmente sul VUMM, con immagini ad alta risoluzione, scheda catalografica e modellazioni 3D.

4. Conclusioni

Il VUMM è un progetto emblematico dell'innovazione nel campo della valorizzazione del patrimonio culturale universitario, un esempio di come le nuove tecnologie digitali possano contribuire alla conservazione e alla diffusione del patrimonio culturale, facilitando l'accessibilità a una vasta gamma di utenti.

Esso testimonia l'impegno di UniMi nel rendere il proprio patrimonio accessibile e fruibile, in un'ottica di Terza Missione.

Il percorso di valorizzazione delle collezioni d'arte è un esempio di come le tecnologie digitali – in modi innovativi e interattivi, sia attraverso la visita fisica sia mediante percorsi digitali – possano trasformare l'esperienza culturale. L'approccio integrato *on line* e *on site* rende accessibile il patrimonio a un pubblico ampio e diversificato, e permette di scoprire e apprezzare opere che, nonostante siano da sempre in luoghi di grande passaggio, spesso non sono notate anche da chi quotidianamente frequenta la Ca' Granda.

⁸ Bonacini 2011; Cataldo, Paraventi 2023; Mandarano 2019; Zane 2022.

⁹ Agosti, Stoppa 2017.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti G., Stoppa J. (2017), *La Ca' Granda da ospedale a università*, Milano: Officina Libraria.
- Bertuglia C.S., Stanghellini A., Infusino S. (2004), *Il Museo educativo*, Milano: Franco Angeli.
- Bonacini E. (2011), *Nuove tecnologie per la fruizione e valorizzazione del patrimonio culturale*, Roma: ARACNE.
- Cataldo L., Paraventi M. (2023), *Il museo oggi. Modelli museologici e museografici nell'era della digital transformation*, Milano: Hoepli.
- De Clerq S.W.C. (2000), *A (European?) Network for the Academic Heritage*, keynote address to the workshop *Academic Heritage, Responsibilities and Public Access*, Saale, Germany, 14-16 April 2000.
- Hooper-Greenhill E. (2005), *I musei e la formazione del sapere*, Milano: Il Saggiatore.
- Negri A., Tucci P. (2014), *Il cortile del Richini. Un monumento da conservare*, Milano: Skira.
- Mandarano N. (2019), *Musei e media digitali*, Roma: Carocci.
- Zane M. (2022), *La valorizzazione culturale 4.0. Le tecnologie cross-mediali al servizio del patrimonio culturale*, Napoli: Editoriale Scientifica.
- Vomero V. (2016), *La terza missione dell'Università, prima missione per i Musei*, «Museologia Scientifica – nuova serie», 10, pp. 9-14.

Appendice



Fig. 1. Scheda della Minerva disponibile sul VUMM (Foto: V. Albini).



Fig. 2. La pagina Google Arts & Culture dedicata al VUMM.



Fig. 3. Le quattro Esposizioni *on line* disponibili su Google Arts & Culture e sul VUMM.



Fig. 4. Home page del VUMM.



Fig. 5. Visite guidate al Percorso di Arte moderna e contemporanea.
(Foto: La Statale Immagini, Università degli Studi di Milano).

Francesca Pola*

Conoscere, incontrare, creare: «Stanze Laboratorio» e Studio Azzurro a Palazzo Arese Borromeo, un'esperienza corale per la risignificazione possibile del patrimonio storico-artistico

Il percorso formativo e di ricerca di Università Vita-Salute San Raffaele di Milano nell'ambito della storia dell'arte è una realtà di recente istituzione: esiste dal 2020 una laurea magistrale in storia dell'arte, con una forte connotazione teorico-filosofica e una marcata vocazione contemporanea, aspetti entrambi in linea con l'identità sperimentale dell'ateneo, fondata sulla trasversalità dei saperi e il dialogo interdisciplinare, e che ha innescato anche l'avvio di una serie di percorsi dottorali in storia dell'arte¹. Questa laurea magistrale in Teoria e storia delle arti e dell'immagine, la cui stessa denominazione è indice di tale aspirazione inclusiva e dialogica, si colloca infatti in una Facoltà di Filosofia che si ritrova originariamente e intrinsecamente connessa e integrata alle altre due anime dell'ateneo, la Facoltà di Medicina e la Facoltà di Psicologia, quali aspetti diversi che convergono alla cura e allo sviluppo della persona, nei suoi aspetti fisiologici, psicologici e culturali. In questo quadro generale di riferimento, Università Vita-Salute San Raffaele di Milano non ha un museo universitario o una collezione per-

* Francesca Pola, Associata di Storia dell'arte contemporanea, Facoltà di Filosofia, Università Vita-Salute San Raffaele, via Olgettina 58, 20132 Milano, e-mail: pola.francesca@hrs.it.

¹ In un'ottica di osmosi e dialogo tra discipline diverse e tra università e sistema artistico, si tratta di borse di ricerca dottorale in storia dell'arte contemporanea attivate, grazie a fondi PNRR e al co-finanziamento di varie imprese culturali, sia all'interno del Dottorato in Filosofia dell'ateneo, sia nel contesto del Dottorato nazionale in Scienze del patrimonio culturale a cui Università Vita-Salute San Raffaele è associata (con sede amministrativa Università degli studi di Roma Tor Vergata).

manente e visitabile, ma promuove una serie di iniziative sulle arti che tendono a proporre una comprensione, interpretazione e cura attiva e partecipata del patrimonio storico-artistico, in particolare attraverso l'attività di ICONE – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell'Immagine, che si esplica sia all'interno dell'ateneo (soprattutto nella sede storica di Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno), sia in progetti di varia natura sul territorio nazionale e internazionale. Il presente contributo si concentra su un tentativo embrionale e *in fieri* di risignificazione del patrimonio storico-artistico, che ha il suo fulcro in questa idea unitaria che intende coniugare formazione esperienziale e trasmissione condivisa².

Si intende qui presentare coordinate, formato e primi esiti di *Stanze Laboratorio*, un workshop partecipato che si è tenuto dal 29 giugno al 1° luglio 2022 dal collettivo artistico intermediale Studio Azzurro presso la sede dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano in Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno (MB), capolavoro di epoca barocca³. Il workshop,

² ICONE – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell'Immagine dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano si prefigge di promuovere lo studio della dimensione figurale e simbolica intesa come veicolo di quel vasto patrimonio di allegorie, metafore e forme espressive che costituisce il cuore della civiltà europea, della sua identità e della sua autocomprensione, nonché il serbatoio culturale da cui attinge il pensiero nella sua continua attività critica e creativa. Indaga sia le forme espressive tradizionali della cultura dell'immagine (le arti plastiche e figurative, l'architettura, il teatro, la danza, la musica) sia l'interrogazione teorica sulla fotografia, il cinema e i nuovi mezzi espressivi elettronico-digitali. Tra i principali progetti di ri-significazione del patrimonio storico-artistico promossi in questi ultimi anni, oltre a *Stanze Laboratorio* si possono ad esempio citare *Studio Azzurro. Il colore dei gesti. Sinfonia Mediterraneo*, Fabbrica del Vapore, Milano, 15 ottobre 2022, nell'ambito del progetto multidisciplinare *Europa Anni '20. Edizione 2022 – L'UE nel mondo*, promosso da IRCECP e ICONE, Università Vita-Salute San Raffaele, in collaborazione con Casa della Cultura, Triennale Milano, Studio Azzurro (progetto vincitore del concorso «University 4EU» indetto dal MUR Ministero dell'Università e della Ricerca e dal Dipartimento per le Politiche Europee della Presidenza del Consiglio dei Ministri, in collaborazione con la CRUI Conferenza dei Rettori delle Università italiane); il workshop interdisciplinare *L'autoritratto nell'opera di Cesare Zavattini, tra parola e immagine* in collaborazione con i Musei Civici di Reggio Emilia nel 2023-24; il workshop interdisciplinare *IDENTITÀ ESPOSTE. Pratiche artistiche tra estraneità e appartenenza* promosso nell'ambito di Biennale Sessions alla Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia 2024.

³ Per una ricognizione dettagliata del complesso storico-artistico e monumen-

promosso da ICONE – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell’Immagine, è stato preparato da alcune letture⁴ e seminari, online e in presenza, che hanno visto anche il coinvolgimento di Triennale Milano con una appuntamento dedicato al format laboratoriale nell’opera di Studio Azzurro, e si è articolato in una chiave partecipativa e transdisciplinare, che ha inteso coinvolgere attivamente studentesse e studenti dell’Università Vita-Salute San Raffaele insieme ad altre e altri aderenti provenienti da varie università e accademie d’arte italiane.

Palazzo Arese Borromeo, che amiamo definire la nostra «casa delle immagini», è per Università Vita-Salute San Raffaele sede di attività seminariali, convegnistiche e di alta formazione, sviluppate in particolare per quanto non esclusivamente nell’ambito storico-artistico del centro di ricerca ICONE. Vanno sottolineati due aspetti peculiari di questo contesto storico-artistico monumentale, che hanno anche suggerito e guidato la formulazione delle modalità con cui si è svolto il workshop *Stanze Laboratorio*: più che oggetti, il palazzo conserva immagini e storie; inoltre, ha una importante relazione con il grande parco retrostante, anch’esso parte significativa del complesso monumentale.

L’apparato decorativo commissionato da Bartolomeo III Arese (allora presidente del Senato di Milano durante il governo spagnolo), fa del Palazzo uno dei casi di maggior interesse a livello regionale lombardo. Agli affreschi che interessarono trentatré ambienti lavorarono artisti del calibro di Ercole Procaccini il Giovane, Giuseppe Nuvolone, i fratelli Giovanni Stefano e Giuseppe Danedi detti i Montalto, Antonio Busca, Federico Bianchi e Giovanni Ghisolfi. L’intero ciclo pittorico fa parte di un ricco progetto complessivo che intendeva trasmettere messaggi di carattere politico-culturale. Gli affreschi del piano nobile rispondono, in particolare, a un programma iconografico di esaltazione del potere economico-politico e dell’impegno in campo culturale e scientifico del casato. Ad esempio, la sala cosiddetta dei Fasti romani è articolata su un doppio re-

tale di Palazzo Arese Borromeo, si veda Spiriti 2000.

⁴ In particolare: Rosa 2009; Balzola, Rosa 2011; Valentini 2017; Pola 2022.

gistro di immagini: quello inferiore e principale a carattere storico-simbolico (ispirato e strettamente supervisionato nelle sue implicazioni politiche dallo stesso committente Bartolomeo III Arese), e quello superiore dedicato alla vita contemporanea che si svolgeva in quell'ambiente. Insieme, questi due registri sono articolati per dare vita a un effetto narrativo e teatrale, concorrendo a creare per chi si trova nella stanza un tipo di condizione che, con termine attuale, possiamo definire «immersiva», e che vive anche in altre zone del palazzo, come la galleria delle Arti Liberali al piano nobile, o il Ninfeo al piano inferiore, con la loro caratteristica interferenza immaginifica di spazi interni ed esterni.

L'obiettivo che ci si è posti con il workshop *Stanze Laboratorio* è stato quello di cercare di proseguire nel presente la stratificazione simbolica di questo luogo, nel rispetto della sua identità e del suo valore storico-artistico, quale contesto culturale composito che vive però nel presente, quale sede universitaria e di varie attività che coinvolgono la popolazione locale, ma anche visitatori e pubblici di varia natura e provenienza. L'idea di partenza è stata quella di cercare di risignificare l'attualità del luogo senza tradirne gli elementi di autenticità, anche sulla scorta di mie pregresse esperienze curatoriali di attivazione di contesti storico-artistici stratificati attraverso l'innesto fecondo del pensiero in immagine praticato dall'arte contemporanea, come nei casi del progetto pluriennale *Arte Contemporanea a Villa Pisani* sviluppato a Bagnolo di Lonigo (VI) o del Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Morterone (LC).

Stanze Laboratorio: le «stanze» sono quelle del palazzo, il «laboratorio» l'attitudine con cui si è inteso percorrerle e attivarle come immagini parlanti, in un workshop non puramente progettuale ma concretamente realizzativo. La fonte d'ispirazione del workshop è stata individuata nella esplorazione creativa del luogo, Palazzo Arese Borromeo, a partire da alcune parole chiave di partenza: immagine, esperienza, relazione, narrazione. Attraverso l'incontro in parte guidato ed in parte erratico dei suoi spazi, delle sale, del parco, degli affreschi e degli elementi artistici e architettonici, sono stati realizzati cinque progetti originali, a carattere performativo e/o audiovisivo,

da altrettanti gruppi di lavoro transdisciplinari, composti dai partecipanti e coordinati da Studio Azzurro e alcuni tutor (due storici/e dell'arte moderna e contemporanea, una storica delle arti performative, sue storici delle idee e della cultura), che hanno tematizzato in chiave creativa la conoscenza storico-artistica ed esperienziale del luogo e del patrimonio che conserva.

Due in particolare sono state le esperienze ispiratrici consolidate nella pratica creativa di Studio Azzurro a cui ci si è inteso riferire in questa circostanza: i *Musei di narrazione*, fondati sull'idea della trasmissione di memorie viventi e patrimoni immateriali, e i *Portatori di storie*, opere nelle quali il legame con i territori e i loro abitanti genera narrazioni ed esplorazioni «aumentate» multimediali di straordinaria intensità⁵. L'obiettivo dei Musei di Narrazione e dei Portatori di storie (veri e propri «formati di trasmissione»), è infatti quello di innescare processi di relazione, immedesimazione, soggettivazione e attivazione diretta, radicati nei territori, come concreta opportunità di coinvolgere comunità diverse e di delineare la partecipazione attiva a una memoria insieme individuale e collettiva.

In prospettiva didattica e formativa, la sfida di *Stanze Laboratorio* è stata quella di provare a ripensare formule di approfondimento secondo modalità diverse, fondate su coinvolgimento creativo e apprendimento esperienziale. L'approccio metodologico ha infatti previsto una serie di attività di formazione, orientamento e riflessione concretate in attività pratiche, da svolgere individualmente e a piccoli gruppi, a costituire materiale di confronto guidato tra i partecipanti, che hanno avuto così la possibilità di partecipare attivamente alla realizzazione di un lavoro inedito di Studio Azzurro.

Stanze Laboratorio si è rivolto in particolare alle giovani generazioni native digitali (la Generazione Z dei cosiddetti *Zoomer* e la Generazione Alfa che è nata e vissuta interamente nel

⁵ Si vedano in particolare: sui «musei di narrazione», Cirifino *et al.* 2011; sui «portatori di storie», Studio Azzurro 2023. Sulla centralità della narrazione nella genesi delle pratiche artistiche interattive di Studio Azzurro, si veda in particolare Cirifino *et al.* 1999. Sull'esperienza nell'ambito teatrale come fondativa di queste pratiche, si veda Pittaluga, Valentini 2012.

XXI secolo): le prime che con il solo utilizzo degli strumenti tecnologici creano comunità e interpretano relazioni e comunicazioni sociali: una transizione antropologica in cui le narrazioni digitali e interattive vanno assumendo una importanza sempre crescente.

Una delle componenti cruciali è stata la riflessione sulla spazialità e la fisicità del luogo che si connette, anche etimologicamente, al fatto di fermarsi e sostare, «dimorare» in esso («stanza» viene dal latino «stare» / «stantia»), in una permanenza fisica e psicologica in relazione alle presenze e narrazioni per immagini che già lo abitano: gli affreschi barocchi che si dispiegano sulle pareti degli ambienti.

Uno dei nodi fondativi della pratica creativa a più voci del collettivo artistico intermediale Studio Azzurro, presente anche in *Stanze Laboratorio*, è quello della dimensione collaborativa, che sin dalla sua formazione tra fine Anni '70 e primi Anni '80 ne ha costituito fattore differenziale, di specificità e distinzione. La formula laboratoriale rientra in quelle sue pratiche consolidate ma aperte, che consentono il continuo e fecondo innesto di collaborazioni, intrecci culturali, dialoghi interdisciplinari. In questa declinazione plurale della creatività, la dimensione collaborativa non è mai stata per Studio Azzurro una semplice modalità operativa, funzionale a connettere diverse specificità e professionalità al fine della realizzazione di una idea, ma un vero e proprio paradigma creativo, dinamico e attivo, che sottende al valore aggiunto dell'opera. La transdisciplinarità non è costituita unicamente dal dialogo e dall'intreccio dei diversi contributi che concorrono al suo materializzarsi, quanto dal significato ulteriore che nasce dalla interazione, nel momento effettivo del germinare dell'idea. Ecco allora che l'immagine artistica può farsi luogo privilegiato di una socialità attiva, dove il simbolico si attiva nella ritualità aperta delle individualità in relazione.

Il workshop si è svolto nell'arco di tre giornate, articolate in un primo momento di orientamento seguito da un «laboratorio dell'erranza» che ha consentito alle e ai partecipanti uno spazio e un tempo di esplorazione libera individuale del contesto, seguito da una rielaborazione personale. Terzo momento signifi-

cativo è stato quello di una condivisione di questi *moodboard* individuali (fatti di testi e/o immagini, statiche e in movimento, ma anche di suoni e/o odori) che ha portato alla individuazione di alcune linee tematiche di sviluppo in cui articolare la formazione e il lavoro dei gruppi. La quarta fase è stata quella del lavoro di gruppo, seguito e facilitato da tutor, accompagnato da un «diario di bordo» e culminato in una serie di presentazioni finali degli esiti di questo lavoro collettivo e partecipato di riflessione dopo l'erranza, attraverso cui attraversale il luogo. Queste cinque linee tematiche che sono state individuate: IDENTITÀ, tradotta nell'opera performativa *Surfing Alice*, LUCE – FORME, declinata nel video *La vita delle forme*, RICORDO – TEMPO, realizzata nel video *site-specific Crepe*, CORPO – SPAZIO, articolata nel lavoro partecipato itinerante attraverso gli spazi *Tensione. Gli uccelli hanno le ossa cave*, e SGUARDO, che ha dato vita al video *Lo sguardo di Polifemo*.

La riflessione corale di *Stanze Laboratorio* ha coniugato pratica e riflessione teorica con momenti di formazione e orientamento, in un percorso sull'esperienza dell'immagine artistica nelle sue dinamiche di elaborazione e creazione, che è ora finalizzato a un ulteriore progetto multimediale e interattivo autorale di Studio Azzurro (uno Studio Azzurro «aumentato» ai partecipanti del workshop), che si prevede di realizzare ed esporre pubblicamente in loco, rendendo così fruibili gli esiti del workshop partecipato in chiave non unicamente documentaria e restituendolo al luogo stesso in cui le idee sono germinate. Così Studio Azzurro ha preliminarmente delineato le coordinate e il significato di questa restituzione creativa del luogo, concepita per la sala dei Fasti romani, nel testo inedito redatto per l'occasione:

L'ambiente è dominato dalla penombra da cui, illuminate da luci calde controllate, emergono alcune scene degli affreschi. Le luci circoscrivono un racconto che si completa in cinque schermi sospesi presenti nella stanza, idealmente collocati tra le colonne dipinte, sostenuti da una struttura leggera temporanea che delimita il «teatro» delle immagini in movimento. I racconti audiovisivi prendono ad abitare la sala, attraendo dettagli e microstorie da tutto il palazzo, innescando una sorta di trasmissione che infrange e riattiva lo spazio e il tempo dell'esperienza. Uno dei cinque schermi dispiega, uno alla volta e in successione, i racconti dei progetti

sviluppati dai cinque gruppi di lavoro del workshop, mentre gli altri quattro schermi si lasciano popolare da immagini suggerite dall'erranza nelle stanze del palazzo. Due momenti storici, due forme di immaginazione, due modalità di racconto si incontrano in una forma che sposa l'iconografia migrante dal sacro al profano delle immagini fisse affrescate di Palazzo Arese Borromeo con la vitalità delle immagini in movimento che nasce dalla sensibilità delle giovani generazioni.

È proprio questa vitalità intrinseca dell'immagine che si è cercato di attivare in questo esperimento, nato dall'incontro di una creatività segnata contemporaneamente contemporanea e intermediale con un contesto storico-artistico di straordinaria ispirazione, e tradotto attraverso lo sguardo di quelle giovani generazioni in cui è sempre più indifferibile perseguire la costruzione di un senso di appartenenza e connessione con questo inestimabile patrimonio di immagini, luoghi, significati.

Riferimenti bibliografici / References

- Balzola A., Rosa P. (2011), *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano: Feltrinelli.
- Cirifino F., Giardina Papa E., Rosa P., a cura di (2011), *Studio Azzurro. Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale.
- Cirifino F., Rosa P., Roveda S., Sangiorgi L. (1999), *Studio Azzurro. Ambienti sensibili. Esperienze tra interattività e narrazione*, Milano: Electa.
- Pola F. (2022), *Studio Azzurro: immagine, senso, esperienza. Riflessioni verso Stanze Laboratorio*, in Tagliapietra A., Piccione C., Maglione E., Ghirelli G. (a cura di), *Storie dell'idea di immagine*, Milano-Udine: Mimesis.
- Rosa P. (2009), *L'estetica dell'invisibile, dalla sparizione dell'arte all'arte della sparizione*, in La Porta A. (a cura di), *Visionari*, Recco (GE): Le mani ed.
- Spiriti A. (2000), *Palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, Cesano Maderno: ISAL.
- Pittaluga N., Valentini V., a cura di (2012), *Studio Azzurro. Teatro*, Milano: Contrasto.
- Studio Azzurro, a cura di (2023), *Portatori di storia. Portatori di storie, Icone – Opere*, Milano-Udine: Mimesis.
- Valentini V., a cura di (2017), *Studio Azzurro. L'esperienza delle immagini*, Resilienze, Milano-Udine: Mimesis.

Appendice / Appendix



Fig. 1. Palazzo Arese Borromeo, Cesano Maderno (MB), 1654-1660: Sala dei Fasti romani.



Fig. 2. Studio Azzurro, *Sensitive City* (dal ciclo *Portatori di storie*), 2010, ambiente sensibile, Padiglione Italia, EXPO, Shanghai © Studio Azzurro.



Fig. 3. Studio Azzurro, composizione video dal materiale della video-installazione *Il colore dei gesti*, 2013: selezione di materiali audiovisivi d'archivio, realizzata in preparazione di *Stanze Laboratorio* © Studio Azzurro.



Fig. 4. Uno dei momenti del workshop di Studio Azzurro *Stanze Laboratorio*, promosso da ICONE – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell'Immagine dell'Università Vita-Salute San Raffaele (Milano), Palazzo Arese Borromeo, Cesano Maderno (MB), 2022.

Laura Facchin*, Massimiliano Ferrario**

L'Università degli Studi dell'Insubria e l'arte contemporanea:
un bilancio dei primi 25 anni di studio e valorizzazione delle
collezioni

Il 14 luglio 1998 fu ufficialmente costituita, a Varese, l'Università degli Studi dell'Insubria¹; il 6 dicembre, in occasione dell'inaugurazione del primo anno accademico, apriva negli spazi del Rettorato, della fronteggiante Piazza della Repubblica e del Castello di Masnago, sede del Museo Civico d'Arte Moderna e Contemporanea, una monografica dedicata ad Arnaldo Pomodoro, già attivo nel Varesotto e, dagli anni Sessanta², chiamato a collaborare con atenei italiani e stranieri. Fra il 18 e 19 dicembre 1999, negli ambienti, appena riqualificati, dello scalone e del piano nobile, decorati dai dipinti murali dei lombardi Valentino Vago e Pierantonio Verga³, veniva allestita una collettiva di ventotto artisti del territorio, esponenti di differenti declinazioni dello sperimentalismo della seconda metà del Novecento⁴. Una parte cospicua degli autori, positivamente

* Laura Facchin, Professoressa Associata di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi dell'Insubria (Varese-Como), Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT), via Sant'Abbondio, 12, 22100 Como, e-mail: laura.facchin@uninsubria.it.

** Massimiliano Ferrario, Ricercatore in Storia dell'Arte Contemporanea, Università degli Studi dell'Insubria (Varese-Como), Dipartimento di Scienze Umane e dell'Innovazione per il Territorio (DiSUIT), via Sant'Abbondio, 12, 22100 Como, e-mail: m.ferrario@uninsubria.it.

¹ Facchin, Ferrario 2022, p. 34.

² Ferrario 2022, p. 39.

³ Ivi, pp. 40-41. Il primo esegui sulla parete dello scalone *La magia del cielo*; il secondo, all'imbocco del corridoio di collegamento fra la Segreteria Studenti e le sale della Governance, ... *Dalla memoria*.

⁴ Ivi, p. 43: Aldo Ambrosini, Gian Luigi Bellorini, Gianluigi Bennati, Paolo Borghi, Giannetto Bravi, Silvia Cibaldi, Massimo Conconi, Francesco Cucci, Rod

te impressionata dal consenso ottenuto dalla rassegna, accettò con entusiasmo di donare i propri lavori all'istituzione, che andarono a formare il primo nucleo delle raccolte d'arte universitarie, incrementato in maniera sostanziale solo vent'anni dopo, quando, a seguito della partecipazione a un *remake* espositivo celebrante il primo, importante traguardo nella storia del polo accademico insubre, le medesime personalità o i loro discendenti⁵ acconsentirono a lasciare una seconda opera al fine di creare ufficialmente una vera e propria collezione. In linea con la politica espressa da altri atenei della Penisola, specie di fondazione novecentesca⁶, la nuova strategia culturale promossa dalla *governance*, e fattivamente implementata dal neocostituito Centro di Ricerca sulla Storia dell'Arte Contemporanea (CRiSAC), ha mirato a rinsaldare l'identità di un ente 'giovane' anche attraverso la riqualificazione di parte dei propri spazi, compreso il Rettorato, a luoghi deputati ad accogliere mostre e raccolte artistiche. Ospitare quasi un trentina di autori attivi a Varese e nelle aree limitrofe dalla seconda metà del XX secolo agli anni Duemila, non tutti adeguatamente rappresentati nella realtà espositiva permanente cittadina, fortemente connotata, nell'ultimo decennio, dal comodato d'uso dei quadri di Renato Guttuso della Fondazione Pellin⁷, ha permesso all'Ateneo di dialogare con una già qualificata offerta di esperienze della contemporaneità: dalla rinomata collezione di Giuseppe e Giovanna Panza, raccolta presso la settecentesca dimora ubicata nella castellanza di Biumo Superiore⁸; alla più recente (2017)

Dudley, Anny Ferrario, Vittore Frattini, Ferdinando Greco, Giovanni La Rosa, Luca Lischetti, Giorgio Lotti, Carlo Meazza, Silvio Monti, Raffaele Penna, Antonio Pizzolante, Franco Pontiggia, Ambrogio Pozzi, Giorgio Presta, Giancarlo Sangregorio, Vito Scamarcia, Mariuccia Secol, Sandra Tenconi, Alessandro Uboldi e Giorgio Vicentini.

⁵ Ivi, pp. 43-44. Ventisette dei ventotto artisti accettarono l'invito ad esporre alla mostra «Arte in Università a Varese: 1999-2018».

⁶ Cfr. Ferrario 2021, pp. 231-236.

⁷ Cfr. Contini 2019.

⁸ Il trasferimento delle collezioni della coppia da Milano a Varese ebbe luogo a partire dal 1958, in concomitanza con la commissione di opere *site-specific*. Il complesso edilizio con le sue raccolte, che comprendono anche una collezione di arte africana e precolombiana, è stato donato dai proprietari al FAI nel 1996: Panara 2004, pp. 331-376; Isaia, Maranello 2017; Bernardini 2020.

Fondazione Marcello Morandini, con base in Villa Zanotti, gioiello del Liberty locale.

Il primo *step* del progetto di allestimento minimale della collezione permanente entro spazi d'uso lavorativo quotidiano ha trovato concretizzazione nell'estate del 2019⁹. La selezione di ventidue lavori tra le opere acquisite in chiusura della rassegna celebrativa del ventennale di costituzione dell'Insubria, in considerazione dell'eterogeneità dei linguaggi artistici proposti e delle differenti cronologie, ha trovato disposizione al primo piano del Rettorato, nell'area a 'L' antistante alla Segreteria Studenti, visibile ai fruitori dei servizi erogati agli iscritti di ogni ordine e grado, in un percorso tematico articolato in otto nuclei: femminile e fotografia (Silvia Cibaldi, Carlo Meazza, Franco Pontiggia, Mariuccia Secol); astrazione-informale / optical art / pittura analitica (Vittore Frattini, Giovanni La Rosa); figure fra classicismo e primitivismo (Paolo Borghi, Giancarlo Sangregorio); concettuale / poesia visiva (Ferdinando Greco, Silvio Monti); volo e ricerche affini (Anny Ferrario, Raffaele Penna, Ambrogio Pozzi, Giorgio Presta, Vito Scamarcia, Giorgio Vicentini); figurativo (Rod Dudley, Luca Lischetti); paesaggio ed elementi naturali (Giannetto Bravi, Massimo Conconi, Antonio Pizzolante, Sandra Tenconi); sacro (Gianluigi Bennati). Nel percorso di visita, accompagnato da appalti didattico-esplicativi su muro, sono state incluse l'installazione vettoriale decostruttivista *site-specific* di Francesco Cucci, appesa al soffitto dell'attiguo corridoio, e due sculture di Gianluigi Bennati, collocate al piano terra e all'esterno, in corrispondenza dell'ingresso alla sede: primo invito alla conoscenza degli spazi e dei lavori musealizzati internamente.

Una seconda fase d'intervento ha interessato, nell'autunno seguente, l'ambiente fronteggiante gli uffici del Rettore, del servizio comunicazione e della sala di rappresentanza, già del Senato accademico, dov'è stato collocato, lungo le pareti, un limitato numero di opere acquisite in occasione della mostra del 1999¹⁰. Nella disposizione degli esemplari è stata primariamente valo-

⁹ Facchin 2022, pp. 56-63.

¹⁰ Si tratta dei lavori di Ambrosini, Cucci, Frattini, Lotti, Pozzi, Presta, Vicentini, Uboldi.

rizzata una modalità flessibile di fruizione del patrimonio, volta a esaltare il primato educativo e ad agevolare lo svolgimento di attività didattica e laboratoriale a diretto contatto con i manufatti e con gli artisti ancora viventi che li hanno creati, occasionalmente invitati a interagire con gli studenti dei corsi di laurea in cui sono erogati insegnamenti di discipline storico-artistiche e museologiche. Ma si è tenuto conto anche di altre esigenze: dalla necessità di rappresentanza propria degli spazi destinati alla *governance* di Ateneo; alla volontà di garantire una più ampia disponibilità di visita per tutti gli utenti che vivono quotidianamente il luogo, stimolando una partecipazione consapevole e attiva, tanto nei termini di adesione alle logiche e alle chiavi di lettura proposte, quanto di un possibile rifiuto.

La presentazione della raccolta al pubblico si è svolta fra il 27 e il 28 settembre 2019, durante l'edizione annuale della *Notte dei Ricercatori*. La carica di prestigio e visibilità dell'evento di *public engagement*, finalizzato a raggiungere una platea vasta ed eterogenea, alla quale l'Università aveva contestualmente offerto multiformi attività culturali e conviviali dislocate in città, ha permesso di soddisfare un duplice obiettivo: l'apertura del Rettorato alla cittadinanza e la possibilità di godere di un primo approccio con le varieghe espressioni dell'arte contemporanea del territorio.

La familiarizzazione dei possibili, differenti pubblici rappresentanti la realtà varesina con l'Ateneo è stata supportata dalla parallela pianificazione, fra il 2019 e il 2020, di una prima stagione di mostre temporanee organizzate nello stesso Rettorato, utilizzando, principalmente, le porzioni dell'atrio, dello scalone monumentale e dell'accesso al piano nobile. Per incrementare la visibilità degli autori presenti nella raccolta permanente, le esposizioni monografiche sono state allestite ricercando materiali provenienti dal collezionismo privato e perlopiù inediti. L'evento inaugurale (maggio-luglio 2019) è stato dedicato a Gianluigi Bennati, del quale sono state selezionate opere, conservate nell'*atelier* di Gazzada Schianno, che ripercorrevano le tappe principali della sua carriera¹¹; mentre il secondo appuntamento (no-

¹¹ Ferrario 2019a.

vembre 2019-febbraio 2020), presentato all'apertura del nuovo anno accademico, ha indagato la poco sondata produzione artistica del noto designer Ambrogio Pozzi attraverso oltre cinquanta lavori di proprietà della consorte del maestro¹².

Ubicato nel cuore del Campus universitario che sorge nel rione di Bizzozero, il padiglione Morselli, fulcro dell'attività didattica e già parte dell'ampio complesso di edifici che ospitano anche l'Azienda Sanitaria Locale¹³, è stato scelto quale sede di esposizioni fotografiche, con l'obiettivo di stimolare ulteriormente l'interesse della comunità universitaria e della società civile. La prima mostra è stata dedicata a un corposo nucleo di scatti facenti parte della più ampia ricerca tematica condotta, dalla fine degli anni Sessanta, da Giorgio Lotti¹⁴, fotoreporter di fama internazionale, del quale è stata indagata l'indagine sull'astrazione cromatica e di convergenza con la pittura, nel solco del magistero di capiscuola come Vasilij Kandinskij, Ernst Haas e Franco Fontana.

La forzata sospensione delle attività in presenza determinata dalla pandemia e l'impossibilità di accedere agli stabili universitari hanno permesso, tuttavia, di avviare una profonda ricostruzione delle vicende storiche dell'edificio del Rettorato, fondamentale nell'ottica di avviare più strutturati progetti di musealizzazione delle raccolte di Ateneo. Il complesso, divenuto di proprietà dell'Insubria nel dicembre del 1999, fu per decenni un prestigioso collegio privato femminile intitolato a Sant'Ambrogio e gestito dalle Pie Signore Riparatrici di Nazareth, apprezzate per la loro attività assistenziale ed educativa¹⁵.

¹² Ferrario 2019b.

¹³ Il progressivo incremento delle diverse anime dell'Ateneo (nel 2023 si sono raggiunti gli oltre 12.000 iscritti) ha reso manifesta la necessità di ampliarne le sedi, diffuse sul territorio cittadino. Il polo didattico, ubicato nell'area meridionale della città, occupa vari padiglioni dell'ex Ospedale Neuro-Psichiatrico (inaugurato nel 1939), dismesso nel 1998 e di proprietà dell'Azienda Sanitaria Locale della Provincia di Varese e dell'Ospedale di Circolo-Fondazione Macchi, concessi in virtù della longeva consuetudine fra l'Ateneo e i servizi assistenziali varesini.

¹⁴ *Colore, Colore, Colore. 50 scatti di Giorgio Lotti tra natura, luce e astrazione cromatica* (Varese, Campus di Bizzozero, Padiglione Morselli, 9 ottobre 2019-7 gennaio 2020), a cura di M. Ferrario.

¹⁵ Facchin, Ferrario 2022, pp. 17-20.

Nel pieno del ventennio fascista, che incise profondamente sulla trasformazione urbanistica della città, dal 1927 capoluogo di Provincia, il sito su cui fu eretto il convitto, ai margini del centro storico e prossimo alle stazioni ferroviarie, si affacciava su una delle ultime zone soggette a rinnovamento (1940): quella dell'attuale Piazza della Repubblica, al tempo Piazza Impero, già sede del mercato cittadino, concepita come grande spazio aperto inglobato nella castellanza di Bosto, ricca di aree verdi e d'importanti ville¹⁶. L'istituto, destinato alla formazione, dalla scuola dell'infanzia alle superiori, fu progettato in stile eclettico dall'ingegnere Giovanni Maggi, professionista bene accreditato presso la diocesi ambrosiana, in quanto già incaricato, fra gli anni Venti e Trenta, dell'ampliamento del sanatorio di Garbagnate e dell'ideazione del monumentale seminario arcivescovile di Venegono Inferiore.

L'articolata struttura architettonica dell'ex collegio, a cinque piani fuori terra, con un'estensione originaria di 8.500 mq, comprendeva quattro distinti corpi di fabbrica collegati a formare un insieme dalla pianta a 'L'. L'edificio, maestoso e funzionale, fu costruito fra l'estate del 1939 e l'autunno dell'anno seguente; il fronte principale a più ordini, dominato dalla facciata neoromanica della chiesa dedicata al presule ambrosiano e al Sacro Cuore di Maria, amplificava l'aulicità del fondale della piazza, riflettendo perfettamente la transizione, in materia di architettura sacra, dall'indirizzo conservatore del pontificato di Achille Ratti a quello, timidamente aperturista, del successore Pio XII. È proprio sul luogo di culto a impianto basilicale e navata unica, per decenni dismesso, che dal 2021 si sono concentrate nuove progettualità di lungo periodo finalizzate al suo restauro e riconversione in spazio culturale, sede di esposizione temporanee e 'contenitore' definitivo di almeno una parte della collezione d'arte contemporanea universitaria. Si tratta di un intervento complesso, in termini d'ideazione degli apparati museali e di selezione delle opere, che obbliga al confronto con la peculiare enfaticizzazione del presbiterio, ancora munito

¹⁶ Cottini 2004, pp. 37-44.

di un altare marmoreo sormontato da tabernacolo a tempietto e impreziosito da figurazioni, connesse alla spiritualità delle madri della Riparazione, e decori eclettici che spaziano da citazionismi neogotici a suggestioni Art Nouveau (fig. 1), tipici della predilezione per il *revival* storicista promosso dalla Scuola Beato Angelico di Milano, cui appartenne il bergamasco Vanni Rossi, autore della campagna pittorica (1940) estesa poi allo scalone d'onore.

Nel 2023 è stato possibile riprendere la programmazione dell'attività espositiva rivolta alla promozione degli artisti varesini, con lo scopo di soddisfare finalità scientifiche, didattiche, di terza missione e di *public engagement*. La prima mostra (maggio-ottobre), dedicata ad Antonio Pizzolante¹⁷, ha inaugurato l'ingresso delle ricerche non figurative in Ateneo. Le installazioni ambientali, in bilico tra minimalismo (con una sofisticata componente orientale), concettuale, informale e astrazione, sono state selezionate dal gruppo di ricerca universitario, in sinergia con l'artista, nell'ambito della sua produzione più recente, con il preciso intento di favorire un dialogo fra passato e presente, fra i lessici più audaci della contemporaneità e le testimonianze architettoniche e figurative dell'ex Collegio. Un risalto particolare è stato dato al rapporto che la forma instaura con lo spazio (reale e illusorio, tangibile ed evocato), con l'obiettivo di veicolare una riflessione su presenza e assenza, realtà e metafora, identità e storia attraverso la ricreazione o l'enfaticizzazione dei pieni e dei vuoti, delle concavità e delle convessità, dell'orizzontalità e del verticalismo propri del razionalismo costruttivo degli interni (fig. 2).

La seconda esposizione (novembre 2023 – maggio 2024) ha avuto per protagonista il Gruppo Femminista «Immagine» di Varese (1974-1988¹⁸), sodalizio 'attivista' fondato da Milli Gandini, Mariuccia Secol e Mirella Tognola e poi ampliato con le adesioni di Mariagrazia Sironi, Silvia Cibaldi e Clemen Parrocchetti, che ha preso attivamente parte a lotte di respiro nazionale e internazionale, nel clima della seconda onda-

¹⁷ Ferrario 2023a.

¹⁸ Ferrario 2023b.

ta femminista. La formazione s'impegnò, in particolare nella prima fase del suo percorso, sul doppio fronte della militanza civile e della riflessione artistica, culminata nella partecipazione alla Biennale di Venezia del 1978, che in parallelo accoglieva la mostra *Materializzazione del linguaggio*, curata da Mirrella Bentivoglio. Le opere allestite in Rettorato hanno proposto una sintesi delle istanze alla base della poetica del Gruppo, a partire dalle battaglie in favore della pratica dell'autocoscienza e a sostegno della ridefinizione del ruolo della donna in ambito domestico, familiare e lavorativo, sovente affrontate con un incedere separatista e antipatriarcale.

L'anno del venticinquennale è stato rilevante anche sul versante dell'incremento delle collezioni, con l'ingresso di due lavori già esposti in Rettorato e donati all'Università dagli stessi autori: Pizzolante ha optato per l'opera *Punto cardine* (2020¹⁹); Secol ha scelto la porzione sopravvissuta di *Silhouette I* (fig. 3), arazzo di cotone smagliato proposto in occasione della *kermesse* lagunare²⁰, offrendo anche una raccolta di periodici femministi. Per la prima volta, inoltre, un privato collezionista, l'ing. Carlo Mazza, presidente della sezione varesina di Italia Nostra, ha voluto omaggiare l'Ateneo con un disegno inedito, firmato e datato, di Giovanni Testori, in concomitanza con le celebrazioni del centenario della nascita del poliedrico intellettuale, profondamente legato al capoluogo insubre²¹. *Il piccolo saltimbanco* (1941), sanguigna su carta da pacchi pubblicata nel 1942 all'interno del mensile del GUF di Forlì «Spettacolo. Via Consolare», che si colloca nella fase iniziale dell'attività del novatese, è stato presentato al pubblico in occasione di un pomeriggio di studi dedicato²². L'acquisizione della grafica ha impo-

¹⁹ Ferrario 2023a, pp. 42-43.

²⁰ Ferrario 2023b, pp. 108-111.

²¹ Agosti 2003. Nel 2008, una delle sale dello spazio espositivo della settecentesca Villa Mirabello di Varese è stata intitolata, dall'amministrazione civica, a Testori, che molto si spese a favore della vita culturale della città, curando numerose mostre: Morazzone (1962), Cairo (1983), Guttuso (1984), Sutherland (1992).

²² *Un pomeriggio su Testori. In occasione dei 100 anni dalla nascita*, giornata di studi (Varese, Rettorato, Aula Magna, 29 marzo 2023), a cura di A. Spiriti, L. Facchin e M. Ferrario.

sto nuovi interrogativi in merito al suo possibile inserimento nel percorso espositivo permanente: in considerazione della delicatezza del foglio, dopo attenta valutazione, si è deciso di allestirlo temporaneamente negli ambienti di rappresentanza a uso del Magnifico Rettore.

Hanno, invece, trovato logica collocazione sulla parete del corridoio che conduce all'ingresso degli uffici dei vertici accademici, i ritratti dei primi tre rettori che hanno guidato l'Ateneo: Renzo Dionigi, Alberto Coen Porisini e Angelo Tagliabue (fig. 4). Sul modello di altre università italiane di fondazione novecentesca, come quella di Bari Aldo Moro²³, e nel rispetto di consuetudini ben più antiche e diffuse (si pesi, limitatamente all'Italia, alla serie firmata da Giuseppe Santomaso per Palazzo Bo a Padova²⁴), la *governance* uscente ha voluto affidarsi al pittore comasco Luca Del Baldo²⁵, attivo sul territorio e in contesto internazionale, selezionato in virtù della pregressa esperienza di autore delle effigi dei rettori dell'Università della California e del *Ritratto di Richard Brettell*, già direttore del Dallas Museum of Art, per l'Ateneo del Texas. Specialista nel genere della ritrattistica, ha omaggiato, sull'esempio dei *48 Portraits* di Gerhard Richter (1972), alcuni dei più iconici volti della musica e del cinema (da Jagger a Lennon; da Totò a Loren), ma anche artisti, scrittori, poeti, filosofi, storici e critici d'arte, galleristi, imprenditori, mecenati e collezionisti (da Wittgenstein a Pasolini; da Warburg a Picasso). La sua estetica, d'intonazione neoespressionista e variamente citazionista, maturata attraverso lo studio attento della produzione, tra i molti, di maestri della levatura di Hals, Aekins, Repin, Freud e Sutherland, sfrutta l'immagine fotografica per riprodurre le fattezze delle personalità immortalate, con risultati

²³ Cfr. Ferrario 2021, p. 233.

²⁴ Semenzato 1979, p. 51; Nezzo 2008, pp. 677-684.

²⁵ Nato nel 1969, diplomato all'Accademia di Belle Arti di Brera, ha collaborato con varie case editrici (Mondadori, Rizzoli, Bompiani, Baldini & Castoldi), ma anche con autori come James Graham Ballard, William Gibson e James Ellroy, tenendo varie corrispondenze con artisti, scrittori e registi: da Cindy Sherman a David Cronenberg; con il supporto teorico del critico d'arte statunitense Arthur Coleman Danto, ha pubblicato il volume *The Visionary Academy of Ocular Mentality. Atlas of the Iconic Turn* (De Gruyter, 2020).

che lambiscono l'iperrealismo e trovano convergenze con le contemporanee sperimentazioni di autori come Elizabeth Peyton e Jonathan Yeo.

L'Insubria ha voluto, così, fare sua una prassi, quella dell'allestimento in divenire della galleria dei ritratti dei rettori, che affonda le proprie radici in età umanistica, quando fiorì il fenomeno della rappresentazione degli uomini illustri. Non è casuale il fatto che il ciclo di dipinti di una delle più antiche istituzioni universitarie della Penisola, l'Alma Mater Studiorum di Bologna, sia stata inserita all'interno del più ampio gruppo di *imagines illustrium virorum* raccolte a partire dal Rinascimento²⁶. Il valore storico di questo genere di figurazioni fu sottolineato, nei primi decenni del XVI secolo, dal poligrafo e collezionista Paolo Giovio che, proprio sulle sponde del lago di Como, nella città in cui si esprime la duplice azione della realtà universitaria insubre, aveva allestito la sua celeberrima raccolta di ritratti²⁷.

Riferimenti bibliografici / References

- Agosti B. (2008), *Paolo Giovio: uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze: Leo S. Olschki.
- Agosti G., a cura di (2003), *Testori a Varese: da Cerano a Guttuso*, catalogo della mostra (Varese, Sala Veratti, 5 ottobre-9 novembre 2003), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale.
- Bernardini A., a cura di (2020), *La collezione Panza Villa Menafoglio Litta Panza – Varese: addenda 2002-2020*, Milano: Skira.
- Contini S., a cura di (2019), *Renato Guttuso a Varese*, catalogo della mostra (Varese, Villa Mirabello, 19 maggio 2019-6 gennaio 2020), Busto Arsizio: Nomos Edizioni.
- Cottini P. (2004), *I giardini della città giardino. A passeggio nel verde di Varese*, Varese: Edizioni Lativa.
- Facchin L. (2022), *La musealizzazione del patrimonio artistico*, in *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura*

²⁶ È altrettanto interessante notare che la maggior parte dei ritratti dei rettori dell'Università felsinea sia però stato eseguito a partire dagli inizi degli anni Cinquanta del XX secolo, incaricando alcuni artisti di area bolognese, in particolare Gino Marzocchi e Giovanni Romagnoli: Gandolfi 2016, pp. 103-112.

²⁷ Sul letterato (1483-1552) e sulla famosa quadreria, solo in minima parte pervenuta ai Musei Civici di Palazzo Volpi: Agosti 2008; Simonetta 2023, pp. 51-63.

- tura e arte*, a cura di A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, Genova: SAGEP Editori, pp. 56-63.
- Facchin L., Ferrario M. (2022), *Da Collegio a Rettorato*, in *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, a cura di A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, Genova: SAGEP Editori, pp. 16-37.
- Ferrario M., a cura di (2019a), *Gianluigi Bennati. Arte come catarsi esistenziale*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 17 maggio – 19 luglio 2019), Varese: Università degli Studi dell'Insubria.
- Ferrario M., a cura di (2019b), *Ambrogio Pozzi. Opere dalla collezione di famiglia*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 6 novembre 2019 – 14 febbraio 2020), Varese: Università degli Studi dell'Insubria.
- Ferrario M. (2021), *La collezione d'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi dell'Insubria: nascita e formazione*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24, pp. 227-260.
- Ferrario M. (2022), *L'arte contemporanea in Università. Le iniziative espositive e la collezione*, in *Il Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria. Storia, architettura e arte*, a cura di A. Spiriti, L. Facchin, M. Ferrario, Genova: SAGEP Editori, pp. 39-55.
- Ferrario M., a cura di (2023a), *Antonio Pizzolante. Haiku o la forma del vuoto* (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 15 maggio-28 agosto 2023), Torino: Editris.
- Ferrario M., a cura di (2023b), *Il Gruppo «Immagine». Una storia di attivismo femminista da Varese alla Biennale di Venezia; Catalogo delle opere; Cronologia; Biografie*, catalogo della mostra (Varese, Rettorato dell'Università degli Studi dell'Insubria, 15 novembre 2023 – 8 marzo 2024), Torino: Editris.
- Gandolfi G. (2016), *Un patrimonio recuperato: la quadreria dell'Università di Bologna*, «Annali di storia delle università italiane», 20, n. 1, pp. 103-112.
- Isaia D., Maraniello G., a cura di (2017), *La materia della forma. Collezione Panza di Biumo*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 2 aprile-2 luglio 2017), Rovereto: MaRT.
- Nezzo M. (2008), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova 1933-1943*, Treviso: Canova, pp. 677-684.
- Panara V. (2004), *Villa Orrigoni Menafoglio Litta Panza: le origini, i proprietari e le collezioni*, «Archivio Storico Lombardo», 12, Ser. 9, n. 129, pp. 331-376.
- Semenzato C. (1979), *L'Università di Padova. Il Palazzo del Bo. Arte e storia*, Sarmeda di Rubano: Lint.
- Simonetta M. (2023), *Il Museo Giovio*, in *La collezione Gioviana degli Uffizi*, a cura di M.M. Simari, A. Barbolani da Montauto, Firenze: Giunti.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Giovani Maggi (progetto), Vanni Rossi (pitture murali), presbiterio della ex chiesa del Collegio Sant'Ambrogio, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato (© Mauro Ranzani).



Fig. 2. L'opera di Antonio Pizzolante, *In medio stat virtus* (2021), allestita nella galleria al piano nobile, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato (© Paolo Robino).



Fig. 3. Mariuccia Secol, *Silhouette I*, 1978, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato, Collezione d'Arte Contemporanea (© Adriano Carafoli).



Fig. 4. Luca Del Baldo, *Ritratti dei Magnifici Rettori Renzo Dionigi, Alberto Coen Porisini, Angelo Tagliabue*, Varese, Università degli Studi dell'Insubria, Rettorato, Collezione d'Arte Contemporanea (© CRiSAC).

Jessica Bianchera*, Monica Molteni**

La collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale

1. *Introduzione*

A partire dal 2019 l'Università di Verona ha accolto presso i propri spazi¹ una selezione di opere dei collezionisti veronesi Giorgio e Anna Fasol (AGIVERONA Collection²). La raccolta era nata nei primi anni Ottanta, configurandosi fin da subito come collezione di ricerca, totalmente votata al contemporaneo e intesa come strumento per il supporto di giovani artisti; le opere che la compongono sono state prevalentemente acquisite nell'anno della loro realizzazione o in occasione di prime mostre. Oggi vanta un variegato panorama di artisti dove accanto a nomi ormai storicizzati o conclamati vivono le opere dei giovani, in un continuo confronto tra generazioni e geografie. Alla collezione, nota a livello nazionale e internazionale, sono state dedicate numerose mostre³ e le opere sono richieste in prestito per esposizioni nazionali e internazionali, ma non esiste, al momento, uno studio sistematico sui singoli pezzi e sui

* Jessica Bianchera, Dottoranda PNRR in Museologia e Storia dell'arte contemporanea, Università di Verona, Dipartimento Culture e Civiltà, Via dell'Università 4, 37129 Verona, e-mail: jessica.bianchera@univr.it.

** Monica Molteni, Professore Associato, Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Verona, Dipartimento Culture e Civiltà, Via dell'Università 4, 37129 Verona, e-mail: monica.molteni@univr.it.

I §§ 1, 2 sono da attribuire a Jessica Bianchera; i §§ 3 e 4 a Monica Molteni.

¹ Inizialmente nella forma del comodato e poi formalizzando la donazione (ottobre 2024).

² AGIVERONA Collection <<https://agiverona.org/>>, 30.09.2024.

³ <<https://agiverona.org/about/>>, 30.09.2024.

meccanismi di costituzione. Da queste premesse e dalla volontà dell'Ateneo veronese di aprirsi programmaticamente ai linguaggi del contemporaneo, nasce un progetto ambizioso, che oltre all'insediamento di numerose opere di AGIVERONA negli spazi universitari (110, a cui si aggiungono due donazioni di altra provenienza⁴ per un totale, ad oggi, di 112), ha dato il via ad attività di ricerca e a una progettualità transdisciplinare e di Terza Missione sui linguaggi del contemporaneo⁵.

2. *Genesi e primi insediamenti: «Contemporanee/Contemporanei» e «Bios Techne»*

L'insediamento delle opere della collezione AGIVERONA negli spazi dell'Università è avvenuto in due momenti principali: nel 2019 con l'allestimento di «Contemporanee/Contemporanei»⁶ nel Polo di Santa Marta e nel 2023 con «Bios Techne»⁷ presso il Polo di Ca' Vignal.

Per «Contemporanee/Contemporanei», Denis Isaia, curatore del MART, aveva individuato 81 opere a partire da una preselezione del collezionista. Di queste, 68 sono tutt'ora allestite in Santa Marta⁸, mentre altre dieci sono distribuite in altri edifici dell'Ateneo nel polo di Veronetta. Le opere sono state scelte quasi esclusivamente tra quelle acquistate dai Fasol negli ultimi venticinque anni e questo fa di «Contemporanee/Contemporanei» la più corposa esposizione permanente di opere prodotte dopo il 2000 in Italia. Il corpus di lavori esposti a Santa Marta testimonia la volontà di porre l'accento sullo stretto legame che la collezione di provenienza ha con la produzione recente presentando agli studenti una campionatura di temi e linguag-

⁴ Matteo Attruia, (*per non esser*) *come bruti*, 2024, opera site specific donata dall'artista e da Marina Bastianello Gallery (Venezia); Raffaele Luongo, *Così fu quella volta che quasi incontrammo il dottor Isak Borg*, 2020, donata dall'artista e dalla galleria Il Ponte (Firenze).

⁵ <<https://contemporanea.univr.it/>>, 30.09.2024.

⁶ <<https://contemporanea.univr.it/santa-marta/>>, 30.09.2024.

⁷ <<https://contemporanea.univr.it/ca-vignal/>>, 30.09.2024.

⁸ Per le opere attualmente esposte in Santa Marta si veda <<https://contemporanea.univr.it/santa-marta/#opere>>, 30.09.2024.

gi molto vicini al loro presente. Andava però anche considerato il dialogo che le opere avrebbero instaurato con lo spazio: un contenitore non semplice, non museale, molto caratterizzato sia dal punto di vista architettonico che storico.

Santa Marta è una ex provianda austriaca edificata tra il 1863 e il 1865⁹. Recuperato dopo un lungo periodo di abbandono e degrado grazie all'acquisto da parte dell'Università di Verona¹⁰, il complesso è stato riqualificato a opera dello Studio Carmassi¹¹ e riaperto come sede universitaria nel 2014. Allo stato attuale si estende su una superficie complessiva di 25.000 mq (5.000 per piano) con aule, laboratori, segreterie, studi dei docenti, uffici, sale riunioni e, nel sottotetto, la nuova biblioteca SMEC. Un ambiente suggestivo, ma anche problematico, in quanto caratterizzato da molto «rumore» derivato sia dalla natura dell'edificio che dalla destinazione d'uso. Si tratta, infatti, di una struttura labirintica, molto connotata, abitata oltre che dalle aule, da postazioni studio, cartelli, bacheche e tutto ciò che è funzionale all'uso quotidiano degli spazi; lontana, quindi, dalla neutralità di uno spazio museale (fig. 1).

Di conseguenza, nella sua conformazione finale, l'allestimento delle opere ha determinato talvolta incontri e coincidenze particolarmente efficaci (fig. 2), talvolta forzature e soluzioni meno convincenti.

Gli inserimenti di dieci opere negli altri quattro edifici del quartiere universitario in Veronetta, che completano l'operazione del 2019, si presentano come incursioni «secondarie» rispetto all'operazione di più vasta scala dell'edificio di Santa Marta e si configurano più come una dichiarazione di intenti rispetto alla volontà di coinvolgere in maniera estensiva la comunità e gli spazi universitari aprendo a evoluzioni future del progetto e impostando l'operazione, fin dall'inizio, come diffusa nel territorio.

A questa intenzione risponde il secondo momento di insediamento, che risale al maggio 2023 e riguarda ventinove ope-

⁹ Ferrari, 2016.

¹⁰ Terraroli *et al.*, 2015.

¹¹ Carmassi, 2011.

re¹² della collezione AGIVERONA allestite presso l'edificio di Ca' Vignal 3, nel quartiere di Borgo Roma, sulla base di una selezione pensata, questa volta, per entrare in dialogo con le attività di studio e ricerca che si svolgono in questo polo universitario, dove hanno sede dipartimenti dell'area scientifica. L'allestimento è pensato come un percorso curato, una mostra semi permanente, intitolata «Bios Techne. Corpo, ambiente, tecnologia». A differenza di «Contemporanee/Contemporanei», questa volta la selezione di opere è stata operata dalle scriventi insieme a Luca Bochicchio sull'intero corpo della collezione AGIVERONA, tenendo conto sia degli aspetti tematici che della necessità di dialogare con una struttura (fig. 3) meno caratterizzata e suggestiva rispetto a Santa Marta, poiché di nuova costruzione, ma pur sempre pensata per un uso altro, non museale.

Anche in questo caso la genesi della progettazione è stata piuttosto lunga e relativamente complessa dovendo fare i conti con esigenze e imprevisti legati all'uso della struttura intervenuti in itinere. Nella sua attuale conformazione, l'allestimento è suddiviso in tre aree tematiche, corrispondenti agli altrettanti piani dell'edificio di Ca' Vignal 3 (dove è insediato il nucleo più consistente di opere), più una sezione introduttiva a Ca' Vignal 1, composta da due opere emblematiche¹³.

Come in Santa Marta, anche qui, se alcune soluzioni dimostrano una perfetta sintonia con lo spazio e una stringente relazione nel contesto generale dell'allestimento, altre si sono dimostrate problematiche: pur avendo orientato le scelte curatoriali su opere considerate «facili» a livello conservativo e di gestione, restava difficile immaginare come avrebbero effettivamente interagito con la vita quotidiana della sede universitaria, così alcune soluzioni sono chiaramente il risultato di un compromesso raggiunto in fase di allestimento, e altre stanno dimostrando nel tempo una scarsa entropia con gli spazi e chi li frequenta.

¹² L'intera selezione è disponibile alla pagina dedicata del sito: <<https://contemporanea.univr.it/ca-vignal/#opere>>, 30.09.2024.

¹³ Loris Cecchini, *Waterbones*, 2015 e Elena Mazzi, *Performing Atlante Energetico*, 2017.

A questi principali momenti di insediamento delle opere si aggiungono alcuni inserimenti episodici e due donazioni ricevute da artisti e dalle relative gallerie nel 2023¹⁴. Il percorso avviato con AGIVERONA ha stimolato un grande numero di proposte di donazioni e comodati che hanno reso evidente l'urgenza di una strutturazione più sistematica dell'impianto di gestione anche rispetto alla regolamentazione delle nuove acquisizioni, che al presente sono state vincolate a specifiche progettualità che coinvolgono l'Ateneo in piani di residenze¹⁵, in attesa di una formalizzazione programmatica che avverrà solo a seguito della ufficiale costituzione di un Museo del Contemporaneo dell'Università di Verona.

3. Sfide e opportunità: gestione della collezione e Terza Missione

La collezione, da subito, è stata messa a valore principalmente ragionando su pratiche di attivazione di riflessioni transdisciplinari che coinvolgessero tanto gli studenti quanto la città.

La gestione del patrimonio e dei processi è stata affidata alla commissione di Ateneo Contemporanea, entro la quale confluiscono voci rappresentative di vari dipartimenti, a esprimere la volontà di unificare, nel segno del contemporaneo, prospettive progettuali e narrative differenti. Sotto questo aspetto l'operazione ha trovato un suo positivo riscontro nelle molteplici attività di Terza Missione che Contemporanea ha promosso, instaurando un dialogo partecipato fra diverse discipline e creando una rete di relazioni estesa al territorio, ma anche ad altri atenei e a partner nazionali e internazionali.

Indubbiamente lo sviluppo degli aspetti comunicativi e di *public engagement* incorporati dalla «forma museo» copre una funzione essenziale dei musei universitari, a prescindere dalla loro tipologia¹⁶; ma, al riguardo, non si può non constatare co-

¹⁴ V. nota 4.

¹⁵ Ne sono un esempio alcuni progetti di collaborazione tra Contemporanea e Fondazione Cariverona: <<https://tomorrowsproject.org/>> , 30.09.2024.

¹⁶ Sul tema si vedano almeno Miglietta 2017; Santagati 2017; Corradini 2019;

me questo approccio tenda a sottrarre attenzioni e risorse alla gestione materiale del patrimonio, tendenzialmente declassando le problematiche di conservazione, collocazione e accessibilità delle opere.

In quest'ordine, un primo problema riguarda la fruizione della collezione nella sua interezza, data la sua suddivisione fra i due poli di Santa Marta e Ca' Vignal 3, secondo una *ratio* rappresentativa della volontà dell'Ateneo di ricomprendere le diverse anime disciplinari entro il progetto unitario di un museo diffuso, eleggendo l'arte contemporanea a elemento identitario.

La percezione dei due contesti come un *continuum*, pur virtualmente rappresentata nel sito web (fig. 4)¹⁷, nel concreto si scontra sia con la distanza che li separa, e che ad esempio banalmente impedisce la creazione di eventi condivisi che potrebbero veicolare flussi di pubblico da un polo all'altro, sia con la natura profondamente differente degli spazi e dei relativi allestimenti. Santa Marta si colloca infatti a ridosso del polo umanistico, in un quartiere storico e centrale, intensamente frequentato dagli studenti e dai cittadini, e può dunque contare su un pubblico di prossimità che, agevolato dall'accessibilità del complesso e attratto dalla cornice monumentale della provianda ottocentesca, risponde vivacemente alle iniziative. Ca' Vignal 3 è invece un edificio inglobato fra i padiglioni del polo scientifico, in un quartiere periferico in cui la presenza dell'Università configura una cittadella isolata e autoreferenziale, dunque per sua natura poco inclusiva, con un proprio funzionamento diurno e periodico, scandito dal calendario accademico.

Ovviamente il posizionamento di una parte della collezione in questo peculiare contesto puntava a risarcire, quanto meno sul piano simbolico, questa distanza, amplificata dalla scarsa vitalità culturale del tessuto sociale circostante. In realtà, l'operazione, quantomeno al presente, ha avuto scarse ricadute sotto il profilo del *public engagement* e dell'attivazione di processi identitari. L'installazione della mostra ha infatti generato un diffuso consenso per l'effetto decorativo prodotto dalle opere

negli spazi altrimenti asettici e disadorni di Ca' Vignal 3, ma non è stata sufficiente a innescare azioni partecipate di conoscenza/valorizzazione di un patrimonio avulso agli interessi di area.

Certamente il fatto che le opere siano ambientate in due edifici in uso a dipartimenti rispettivamente di area economica e scientifica è una circostanza non priva anche di ulteriori ricadute, particolarmente in ragione dello scollamento quotidianamente in essere fra le funzioni/azioni che generano i flussi di attraversamento degli spazi e la collezione. Il tendenziale disinteresse per gli allestimenti che connota quelli che di fatto ne sono i fruitori abituali, unitamente a una persistente difficoltà a instaurare processi gestionali partecipativi, in definitiva fa sì che la collezione sia tendenzialmente declassata a enigmatica cornice «artistica» di attività di tutt'altro indirizzo disciplinare, ingenerando situazioni che tendono a impattare negativamente sul patrimonio: ad esempio legittimando movimentazioni necessitate da esigenze specifiche dei vari dipartimenti che però, oltre a essere potenzialmente rischiose sotto il profilo conservativo, alterano il senso dell'esposizione e ne frammentano il percorso.

È d'altronde un dato di fatto che la complessità semantica della maggior parte dei lavori esposti richieda interventi di mediazione culturale più articolati dell'apposizione di una semplice didascalia, pur estesa e descrittiva: tant'è vero che, per quanto la collezione sia liberamente visitabile negli orari di apertura delle due sedi, la modalità più soddisfacente di fruizione è rappresentata dalle visite guidate (Fig. 5), altra questione non priva di sfumature problematiche. Se da un lato i visitatori possono infatti parteciparvi gratuitamente secondo un calendario di appuntamenti mensili proposto da Contemporanea, è però vero che questioni di budget e di accessibilità non consentono di coprire in maniera efficace e paritaria i due poli. La conseguenza è stata uno sbilanciamento dell'offerta a favore della più attrattiva e centrale Santa Marta, dove tuttavia il percorso è troppo lungo per poter essere affrontato per intero, sicché le visite hanno un taglio tematico che di volta in volta esclude una parte o l'altra dell'esposizione; e ciò senza voler insistere sui limiti de-

terminati dalle chiusure festive o dalla mancanza di personale che gestisca opere che richiedono di essere attivate, come le installazioni video.

Certamente la configurazione attualmente in essere del Museo universitario consentirà di affrontare in termini più organici e di lungo periodo diverse criticità, che al presente sono in parte imputabili alla mancanza di un'impalcatura regolamentata che supporti gli aspetti gestionali e che conferisca al contesto un'identità istituzionale spendibile concretamente anche nelle interlocuzioni con i possibili *stakeholders*.

Primi passi in questa direzione sono d'altra parte già stati compiuti, ad esempio affidando all'Accademia di Belle Arti di Verona la manutenzione e la conservazione delle opere attraverso una convenzione; o, ancora, dedicando alla collezione un progetto di dottorato coperto da un finanziamento PNRR¹⁸ il cui obiettivo finale è la produzione di contenuti scientifici spendibili nella comunicazione e nel coinvolgimento dei vari pubblici attraverso strategie digitali mirate. In tal senso le ricadute principali ci si aspetta siano proprio su Santa Marta, dove simili risorse potrebbero contribuire ad arricchire e facilitare un'esperienza di visita complicata dall'estensione degli spazi, dal numero di pezzi esposti, dalla mancanza di percorsi segnalati e, ancora, dalla dislocazione di alcune opere in zone difficilmente accessibili perché incapsulate in una planimetria estremamente complessa.

4. Conclusioni

La gestione di una collezione in un contesto non museale richiede una pianificazione attenta e una visione a lungo termine che bilanci la valorizzazione pubblica e la conservazione delle opere. Il futuro della collezione dipenderà dunque dalla ca-

¹⁸ *Dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale: la collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona fra documentazione e narrazione*, Next Generation EU – PNRR ex D.M. 118/2023, Corso di Dottorato in Scienze Archeologiche, Storico-artistiche e Storiche, Scuola di Dottorato Universitario, XXXIX Ciclo, Università di Verona.

pacità dell'Università di sviluppare strategie efficaci di gestione e comunicazione, integrando le attività di Terza Missione con una cura attenta del patrimonio artistico. Quanto realizzato fino a oggi investendo sulle connessioni certamente ha contribuito a consolidare attorno ai contesti le comunità che li circondano, di fatto trasformando la collezione in una piattaforma di attivazione di cultura e di pensiero. L'auspicio è però che ora possa avviarsi con maggior concretezza un percorso parallelo, centrato sulle opere e sul loro dialogare con gli spazi che le accolgono, favorendo il definirsi di pratiche di fruizione dell'allestimento più consone alla sua dimensione, di fatto, museale.

Riferimenti bibliografici / References

- AGIVERONA Collection <<https://agiverona.org/>>, 30.09.2024.
- Ascenzi A., Brunelli M. (2020), *I musei universitari del patrimonio storico-educativo e la Terza Missione: una sfida o un'opportunità? Riflessioni dal Museo della Scuola dell'Università di Macerata*, in *Prospettive incrociate sul patrimonio storico educativo*, a cura di A. Barausse, T. de Freital Ermel, V. Viola, Lecce: Pensa Multimedia, pp. 237-246.
- Carmassi M. (2011), *Un restauro per Verona: la nuova sede universitaria di Santa Marta*. Massimo Carmassi / Maddalena Scimemi, Milano: Mondadori Electa.
- Contemporanea – Università di Verona, *Bios Techne*, Polo Ca' Vignal <<https://contemporanea.univr.it/ca-vignal/>>, 30.09.2024.
- Contemporanea – Università di Verona, *Contemporanee/Contemporanei*, Polo Santa Marta <<https://contemporanea.univr.it/santa-marta/>>, 30.09.2024.
- Corradini E. (2019), *Il ruolo dei Musei Universitari per la Terza Missione e l'impatto sociale*, «Museologia scientifica Memorie», 20, Atti del XXVIII Congresso ANMS (Vicenza, 24-26 novembre 2018): *I musei scientifici nell'anno europeo del patrimonio*, a cura di A. Dal Lago, E. Falchetti, pp. 100-103.
- Ferrari M. (2016), *Santa Marta: Past & Present*, Verona: Cierre Università di Verona.
- Miglietta A.M. (2017), *Il ruolo dei Musei nella «neonata» terza missione delle Università*, «Museologia scientifica Memorie», 16, pp. 118-123.
- Mozzoni I., Zanella F. (2021), *Musei universitari, tra finalità istituzionali e terza missione. Valorizzazione e gestione delle collezioni quali esito e strumento della ricerca*, in *L'arte nei musei delle università*

- tutela e divulgazione*, Atti del convegno (Firenze, 1-2 febbraio 2018), a cura di C. Giometti, D. Paganazzo, Firenze: Edifir, pp. 33-44.
- Santagati F.M. (2017), *I musei e la valutazione ANVUR della terza missione universitaria: un potenziale ancora inespresso*, «Il Capitale Culturale», 16, pp. 379-395.
- Terraroli V. et al. (2015), *Santa Marta: dalla Provianda al Campus universitario*, Sommacampagna (Verona): Cierre.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Ingresso Polo Universitario di Santa Marta con l'opera di Ivan Moudov, *Performing Time*, 2012, video HD, sonoro, 23h 15', ph. Michele Alberto Sereni, courtesy AGIVERONA Collection.



Fig. 2. Polo Universitario di Santa Marta con l'opera di Riccardo Giacconi, *The Variational Status (tenda)*, 2016, tenda di plastica, 220 x 500 cm, ph. Michele Alberto Sereni, courtesy AGIVERONA Collection.

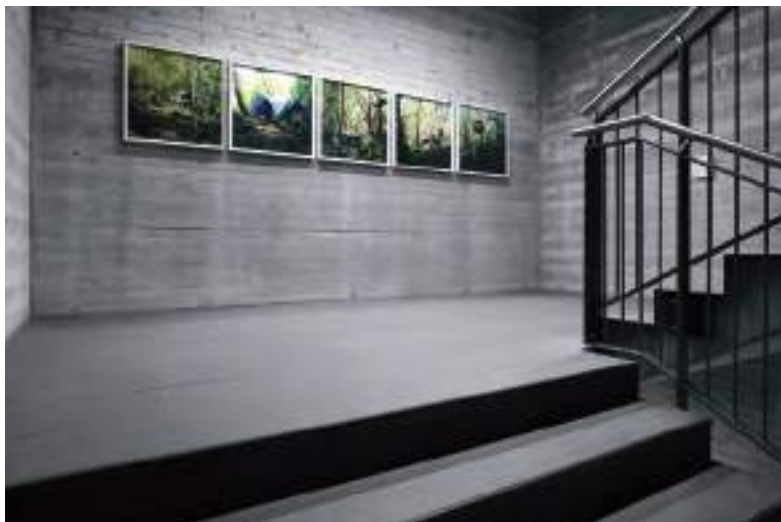


Fig. 3. Ca' Vignal 3 con l'opera Adelita Husni-Bey, *A Treesitting Archive*, 2008, c-prints su carta matt, serie di 5 fotografie, edizione 3/5, ph. Michele Alberto Sereni, courtesy AGIVERONA Collection.

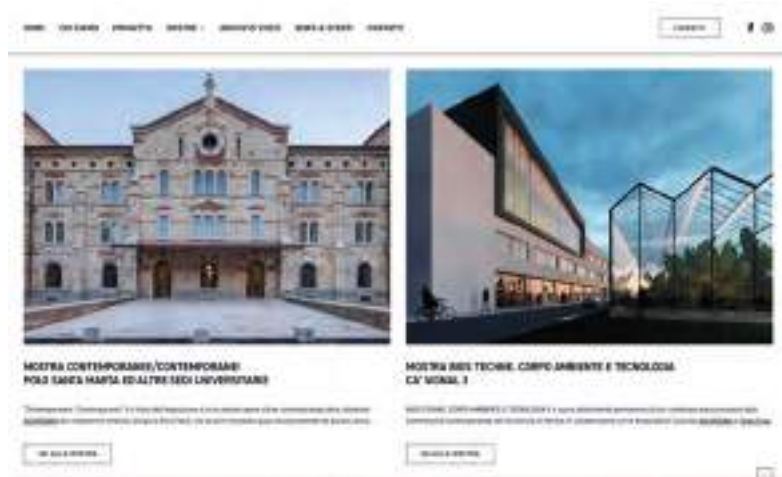


Fig. 4. Schermata dal sito Contemporanea – Università di Verona, <<https://contemporanea.univr.it/>>, 05.03.2025.



Fig. 5. Visite guidate al Polo Universitario di Santa Marta condotte dalle studentesse e dagli studenti della Laurea Magistrale in Storia delle Arti.

Marta Nezzo*, Giuliana Tomasella**

Il patrimonio novecentesco all'Università di Padova: studio, restauro e valorizzazione

1. La conservazione e la valorizzazione del patrimonio artistico-architettonico nato nell'Università fascista, fra anni Trenta e Quaranta, non possono procedere disgiunte dal chiarimento dei significati originali delle opere. Un lavoro lungo, che ha già prodotto alcuni risultati fra raccolte documentali e decrittazione degli affreschi e ora prosegue sulla genesi delle strutture e dei rispettivi fregi¹. Il tutto va inquadrato nella complessità del cantiere, voluto da Carlo Anti (archeologo e rettore dal 1932 al 1943)² e finanziato dal governo Mussolini a partire dal 1933³. A controllare l'operazione fu il Quarto consorzio edilizio, che prese in carico – fra l'altro – la riqualificazione estetica e funzionale della sede centrale: il Bo. È l'area dove la marcatura ideologica di allineamento al regime⁴ resta oggi più evidente: vi si cercò l'interazione fra corpi antichi e moderni, con l'intervento dell'architetto veronese Ettore Fagioli, vinci-

* Marta Nezzo, Ordinario di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Padova, Dipartimento di Beni Culturali, piazza Capitaniato 7, 35139 Padova, e-mail: marta.nezzo@unipd.it.

** Giuliana Tomasella, Ordinario di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Padova, Dipartimento di Beni Culturali, piazza Capitaniato 7, 35139 Padova, e-mail: giuliana.tomasella@unipd.it.

Il §1 è da attribuire a Marta Nezzo, il § 2 a Giuliana Tomasella.

¹ Qualche cenno ai marcatori ideologici presenti nei primi progetti di Bo e Liviano è presentato nelle illustrazioni pubblicate in Nezzo 2023. In merito è in preparazione una monografia.

² Carlo Anti 1992; Favaretto, Ghedini, Zanovello, Ciampini 2019; Colpo 2006.

³ Nezzo 2008; Colpo, Valgimigli 2008.

⁴ Sulla fascistizzazione dell'Università Signori 2007; Pomante 2018.

tore dell'apposito bando concorsuale. Partizioni interne e concezione decorativa del Cortile nuovo (solo in parte realizzata) recano la sua firma.

Già nel 1934, però, il milanese Gio Ponti, impegnato a progettare il Palazzo di Lettere, iniziò ad infiltrarsi nel cantiere centrale. Ottenne da Anti, senza ulteriori gare, l'incarico di pianificare finiture, arredo e opere d'arte per l'appartamento rettorale e per le sale di laurea, le stanze più prestigiose del Bo. La cooptazione di pittori e scultori iniziò nel dicembre 1939, con un'importante distinzione fra le forze locali, imposte dal Sindacato⁵, e quelle nazionali, attente alle novità delle Triennali milanesi e al verbo muralista⁶. Con ciò l'Università divenne motore di rinnovamento per il panorama creativo regionale, contraffortando quella cardatura delle energie espressive locali che le mostre sindacali, fascistizzate anch'esse, già avevano avviato⁷.

Nonostante slittamenti e scambi, il progetto ornamentale per il Bo prese integralmente forma entro la caduta del regime. Fu Anti a meditare, di volta in volta, le invenzioni iconografiche storicamente e ideologicamente più opportune, mantenendo sempre alta l'attenzione sui rivolgimenti politici e militari correnti. Fra i molti ambienti realizzati, almeno tre sono particolarmente adatti ad evidenziare il nesso necessario fra studi storico-artistici e pratiche di restauro/valorizzazione: casi in cui il recupero significativo del bene non può darsi al di fuori di una restituzione storica e iconologica.

Accade per la Sala dei Quaranta, ove Gian Giacomo Dal Forno raffigurò, su viscosa, altrettanti allievi stranieri del plurisecolare Studio patavino (fig.1). Se tempi e modi dell'esecuzione erano già stati ricostruiti fra 2008 e 2010⁸, una più densa occasione di riflessione è venuta dal fortuito ritrovamento, nel

⁵ De Angelis 1999a e 1999b.

⁶ A fronte della successiva, sterminata bibliografia, vale ricordare un volume seminale, in grado di fornire l'orientamento generale sul tema Fagone, Ginex, Sparagni 1999.

⁷ Crispolti, De Angelis, Masau Dan 1997.

⁸ Nezzo 2008; Pregnotato *et al.* 2010. Al primo intervento, condotto allora su poche tele, è seguita la campagna di restauro integrale del 2022.

2021, di un gruppo di carte, rimaste per decenni entro uno stipetto antico della Sala della nave. Erano il tassello mancante per iniziare ad interrogarsi sulle continue ricomputazioni dell'insieme, che, originariamente, doveva essere limitato a una decina di fisionomie. Quei documenti testimoniano come, *in medias res*, fosse sorto un frenetico bisogno di aggiungere alla sequenza sempre nuovi nomi e volti: avallano cioè l'ipotesi che la finale quadruplicazione delle tele fosse maturata a margine di situazioni contingenti.

All'epoca dei fatti (1940-42) si era nel bel mezzo dell'occupazione nazifascista dei Balcani e, proprio per quell'area e per il riquadro sud-orientale del continente, si ebbe una consistente crescita del numero di ritratti.

Raccordando questi nuovi stimoli al più complesso bacino di sviluppo della didattica di Ateneo, si è capito che il ciclo doveva dimostrare storicamente la centralità di Padova nella formazione delle élite europee orientali. La ragione ora è evidente: nella primavera del '41, nazisti e fascisti, pur impegnati fianco a fianco al livello militare, si stavano contendendo la futura egemonia culturale sul continente. Scriveva Anti a Emilio Bodrero il 5 maggio 1941:

in occasione del mio recente viaggio a Vienna ho appreso [...] che la Germania si appresta a costituire presso l'Università di Vienna un centro di cultura balcanica. [...] L'intenzione è di attirare a Vienna, approfittando della sua viva tradizione di predominio danubiano, tutti i migliori giovani della Balcania. È noto che, malgrado la giusta ammirazione per la scienza tedesca [...] i balcanici preferirebbero venire a perfezionarsi fra noi per pari stima, maggiore simpatia, miglior clima e condizioni economiche più favorevoli [...].

Per sventare la concorrenza alleata, il rettore presentò al ministero (con l'aiuto del collega Aldo Ferrabino) un progetto per creare a Padova un Centro di studi Balcanici, potenziando o creando ex novo insegnamenti d'ambito neo-greco, bizantino, albanese, rumeno, serbo-croato e bulgaro, affiancati da lettori di lingua ungherese e russa.

I recenti avvenimenti politici, che hanno portato l'Italia a predominare in un vasto campo d'azione nel Sud-est europeo – scrivevano – impongono a questa Facoltà nuovi e alti doveri [...]. Padova è di necessità chia-

mata ad essere il più illustre centro culturale dell'Europa sud-orientale, emulando Vienna con ogni suo potere⁹.

Dunque, quelle tele, oggi percepite come neutre, ebbero all'epoca valore di militanza, a sostegno della proposizione egemonica fascista, dato non eludibile per comprenderne lo strategico posizionamento nell'anticamera dell'Aula magna¹⁰, (fig.2) utilizzata anche come Aula di Scienze politiche¹¹.

Connesso agli appetiti territoriali del paese in guerra fu anche il programma iconografico della Galleria del Rettorato: anche qui le raffigurazioni di 'città'¹² legate all'Università – che fu per secoli lo *Studium* veneziano – si moltiplicarono con l'avanzare del conflitto. Ai capoluoghi italiani si aggiunsero non poche località estere, fino a sovrapporre e fondere gli ex domini della Serenissima con il corrente piano di conquista e spartizione dell'Europa. Un manifesto di guerra 'storicamente' motivato.

Un elaboratissimo incrocio di fonti visive – oggi lo si è capito – sostanza ciascun riquadro, in una costante crasi fra passato e presente: l'immagine dei vari centri viene da antiche opere a stampa, giustapposte e talora mescolate fra loro o trasformate in sorta di 'cartoline' pseudocoloniali. Il *Nouveau theatre* di Blaeu/Mortier (1704)¹³ o la *Neue Archontologia Cosmica* di Gottfried e Merian (1638)¹⁴ furono fra i modelli utilizzati per radicare – *sub specie visiva* – lo sperato recupero (se non l'ampliamento) dell'antica geografia dei possedimenti veneziani¹⁵.

Un ultimo esempio di uso politico delle pitture al Bo rimane in Basilica (fig.3), ove Pino Casarini narrò le gesta eroiche della gioventù studentesca patavina. L'affresco è incardinato all'immagine dell'assemblea accademica raccolta ad ascoltare Mus-

⁹ Le minute di entrambi i documenti, rispettivamente del 5 maggio e del 1° giugno 1941, sono conservate assieme all'incartamento preparatorio in Università di Padova, Archivio generale di Ateneo, Atti del Rettorato, Varie, b. 4: «Centro studi balcanici».

¹⁰ Nezzo, Piovan 2022.

¹¹ In merito alla nascita della Facoltà, Simone 2015.

¹² Vengono ricomprese nel ciclo intere isole e porzioni territoriali.

¹³ Blaeu, Mortier 1704.

¹⁴ Gottfried, Merian 1638, la cui *inventio* confluisce nella *Corfù* di Gabriel Bodeneher, del 1725 circa, alla Bertarelli di Milano.

¹⁵ Nezzo [in corso di stampa].

solini, che – il 1° giugno 1923 – proprio all'Università, pronunciò la sua *Profezia dell'impero*. Il pittore raffigurò dunque Risorgimento e Grande Guerra, ponendoli in asse con la celebrazione dei cosiddetti 'martiri della rivoluzione fascista' (oggi abراسي), ma anche dei caduti in AOI e in Spagna. Anche in questo caso, la decodificazione è assai pesante. È stato appurato che storie e giovani rappresentati non erano personaggi anonimi o simbolici, ma individui precisi, le cui fotografie e gesta erano circolate su quotidiani e riviste; erano, anche e soprattutto, caduti per gli ideali fascisti e, come tali, laureati *honoris causa*. Si è compreso, fra l'altro, che da simile gruppo di 'valorosi' vennero esclusi gli ebrei, anche quelli che – per analoga ferale sorte – avevano ottenuto una laurea postuma¹⁶.

L'ambiente della Basilica è forse il più impressionante fra quelli realizzati in questo periodo, non solo per la forza degli affreschi, ma per strutture, lumi e mobili, questi ultimi restaurati di recente¹⁷. Tuttavia è bene sapere, mentre la si visita, che la virtù studentesca qui celebrata non è la conoscenza, ma la violenza, che – come tante altre volte – ha trovato nell'espressione artistica una sublimazione estetica.

A prescindere da questa consapevolezza storica, nessuna restituzione è possibile, né morale, né scientifica, né materiale.

(M.N.)

2. Le importanti campagne di restauro del patrimonio mobile e immobile che sono state condotte a partire dall'inizio del secondo millennio hanno fatto tesoro delle ricerche storiche e d'archivio. A cominciare dal Museo di Scienze archeologiche e d'Arte che Gio Ponti progettò al terzo piano di Palazzo Liviano – la nuova sede voluta da Anti per la Facoltà di Lettere e filosofia – il cui allestimento non portò a termine a causa dello scoppio della guerra. I numerosi documenti conservati nell'Ar-

¹⁶ Simili risultati sono stati, sin qui, presentati nel corso di diversi convegni e conferenze; ricordo almeno M. Nezzo, *Iconografia imperialista all'Università di Padova*, nella Giornata di Studi *Quel che resta dell'Impero*, a cura di P. Volpe, Padova, Palazzo Wollemborg, Teatro Ruzante, 9 maggio 2022.

¹⁷ In merito è prossimo all'uscita Nezzo, Olivi [in corso di stampa].

chivio generale di Ateneo ne hanno guidato il restauro filologico, completato nel 2008, consentendo il recupero di spazi, materiali e cromie che erano stati radicalmente stravolti nel corso degli anni. Dopo i lavori, il museo è stato aperto al pubblico e alle visite delle scuole in modo regolare, divenendo centro di numerose iniziative (itinerari guidati, conferenze, laboratori), destinate a studenti, specializzandi e dottorandi, ma anche ai visitatori della città e del territorio¹⁸.

Il restauro di Palazzo Liviano nel suo complesso, compresi i pregevoli arredi, è stato completato in alcuni piani, ma ancora in corso in altri. Si tratta di un intervento lungo e articolato, reso più difficile dal fatto che riguarda un edificio intensamente vissuto, con uffici e aule. Si è reso perciò necessario procedere a settori, per evitare di chiuderlo completamente per un lungo periodo di tempo.

A palazzo Bo, in occasione dell'ottavo centenario (2022) è stato ultimato il restauro dell'Aula magna e dell'appartamento rettorale: anche in questo caso le carte d'archivio sono state essenziali e hanno consentito di risalire alle puntigliose indicazioni che Ponti forniva alle maestranze: nulla era lasciato al caso e materiali e tinte dovevano fedelmente rispettare le richieste dell'architetto. Dopo una lunga fase durante la quale i restauri (o per meglio dire le riparazioni) erano affidati a ditte generiche, con la conseguenza di interventi poco rigorosi e soprattutto frammentari, si è intervenuti con un progetto d'insieme, che ha coinvolto direzione scientifica, uffici tecnici dell'Università e una ditta privata aggiudicataria dell'appalto, in dialogo costante con la Soprintendenza¹⁹.

Oltre alle campagne di restauro di edifici e arredi, vanno ricordati anche gli interventi su singole opere o complessi di opere, come le tele della Sala dei Quaranta sempre al Bo, il marmo del *Palinuro* di Arturo Martini e l'opera polimaterica *Resistenza* di Jannis Kounellis²⁰, che si trovano rispettivamente alla ba-

¹⁸ Sul museo, le sue collezioni e il suo restauro si vedano Menegazzi, Zara 2024 con bibliografia precedente. In generale, sul patrimonio storico-artistico e museale dell'Università di Padova cfr. Bonetto *et al.* 2022; Tomasella 2021 e 2022.

¹⁹ Sul tema rimando a Tomasella 2023.

²⁰ In occasione del restauro dell'opera di Kounellis è stato pubblicato *Resistenza e Liberazione. Jannis Kounellis a Padova*, 2021.

se dello scalone che conduce al rettorato e nel Cortile nuovo del Bo, luogo ad alta densità propagandistica e retorica, il cui nome originario era Cortile littorio, destinato a celebrare le gesta della gioventù combattente, dalla marcia su Roma alla (presunta) vittoria nella II guerra mondiale.

Palazzo Bo è accessibile al pubblico da anni e vi si organizzano regolarmente visite guidate e itinerari tematici, in parte svolti dai nostri studenti, in parte affidati a una cooperativa esterna. Credo tuttavia che sia nostro compito progettare e mettere in atto nuove e più efficaci strategie per sensibilizzare i visitatori nazionali e internazionali nei confronti di questo patrimonio problematico, della cui dissonanza non ci si sbarazza solo rimuovendo i ritratti del re e Mussolini o i fasci littori e le cui profonde connessioni e compromissioni con i fatti della politica nazionale e locale sono emerse grazie allo scavo d'archivio e agli studi di cui si è detto nella prima parte di questo saggio²¹.

Ci sono edifici e opere commissionate direttamente dall'Università, come si è appena visto, ma anche strutture e decorazioni che sono divenute proprietà dell'ateneo in un secondo tempo e che pongono problemi – etici, oltre che conservativi – non facilmente risolvibili, ponendoci di fronte a nuove sfide per il futuro. È il caso dell'ex Centro rionale Bonservizi, progettato dall'architetto Quirino De Giorgio nel 1938. I Gruppi rionali, previsti dallo statuto del PNF del 1932 (in sostituzione dei precedenti Circoli rionali) costituivano sottosezioni del partito a più stretto contatto con la cittadinanza e i loro fini erano propagandistici, ricreativi e di assistenza.

Il Gruppo rionale Bonservizi tra il 1943 e il 1945 divenne sede delle Brigate Nere, che lo usarono come caserma e luogo di detenzione e tortura. Vi sono numerose testimonianze dei crimini commessi in quelle stanze: fra gli altri, venne trucidato un professore del Liceo Tito Livio²². Dopo la Liberazione, il complesso

²¹ Sul patrimonio difficile, dissonante, contestato, controverso esiste una vasta bibliografia internazionale; per l'attinenza con i temi qui trattati mi limito a rimandare ai recenti Belmonte 2023; Albanese e Ceci 2022.

²² Sull'attività delle brigate nere a Padova si vedano Calussi 2017; Carano 2007.

passò all'Università, che inizialmente lo utilizzò come dormitorio per studentesse e studenti. Nel 1947, infine, divenne sede del Centro Universitario Sportivo (CUS), destinazione che conserva anche oggi, con uffici, palestra interna e campo sportivo esterno.

Si tratta di un complesso fortemente caratterizzato, di grande densità retorico-commemorativa: il messaggio propagandistico è annunciato dalla decorazione esterna della porta d'ingresso principale – un rilievo in cotto con la *Vittoria fascista* (ancora in loco) commissionato a Enrico Parnigotto – e rilanciato da quella interna dell'atrio, concepita per essere visibile da fuori attraverso le ampie vetrate, la cui trasparenza, peraltro, doveva alludere alla limpidezza della politica e dell'amministrazione fascisti.

L'attuale assetto esterno del complesso dà un'idea del progetto voluto da De Giorgio, mentre all'interno l'unico locale che mantiene – perlomeno a livello spaziale – l'impianto degli anni Trenta è l'atrio, nel quale furono impiegati materiali preziosi: il pavimento è in marmo giallo di Siena, la bellissima scala a sbalzo, che originariamente non aveva balaustra, è in marmo cipollino ed è profilata in mosaico d'oro (fig. 4).

La decorazione di questo ambiente ampio e arioso fu commissionata allo scultore Amleto Sartori. Le scene rappresentate furono incise liberamente, senza partiture, sulle pareti, che erano state coperte da un supporto murario in pietra di Nanto, la cui caratteristica tonalità dorata si accordava col pavimento in giallo di Siena. La decorazione, nel dopoguerra, è stata completamente occultata con uno scialbo in cemento e al di sopra è stato aggiunto un intonachino, coperto nel corso degli anni dalle successive ridipinture.

La parete ovest al di sopra della scala ospitava *L'offerta dell'oro alla Patria*; la parete a nord leggermente curva mostrava da un lato *Il sacrificio del Bonservizi* sopra la rampa (fig. 5); dall'altro *Il Duce a cavallo liberatore degli schiavi di Abissinia*, a doppia altezza. Più incerto il tema trattato sopra la porta di ingresso – a causa della scarsa leggibilità delle foto d'epoca – forse il *Trionfo dell'Impero*.

L'atrio fu concepito come un sacrario in cui si celebravano la guerra di Etiopia e la fondazione dell'Impero e in cui si ricor-

dava il «martire» fascista Nicola Bonservizi, al quale il Gruppo rionale era dedicato. Al di sotto della scala vennero incisi i nomi di altri sedici «martiri fascisti». Bonservizi era un giornalista originario di Macerata, sansepolcrista, che nel 1921 venne nominato delegato politico del PNF in Francia e nel 1924 subì un attentato ad opera di un anarchico. Quando la salma venne riportata in Italia, ad accoglierla ci fu Mussolini in persona.

Le vicende progettuali e le trasformazioni di questo complesso sono state studiate con grande attenzione da inizio anni Duemila in avanti²³. In occasione di una mostra svoltasi nel 2008, è stato proposto un progetto di restauro dell'ex Gruppo rionale, volto a recuperare la leggibilità esterna e interna dei volumi, e si è auspicato il ripristino della decorazione interna, senza tuttavia sottolinearne la problematicità. Nel corso del 2020, su iniziativa del Centro Universitario Sportivo, è stata interpellata una ditta di restauro per procedere a dei saggi volti a verificare la fattibilità del ripristino, già – sia pure informalmente – approvato da una funzionaria di soprintendenza dopo un sopralluogo.

Dopodiché ci si è fermati, frenati dalla consapevolezza che a recuperi di questo genere non si può procedere invocando esclusivamente la qualità formale delle opere. Il Centro è stato un luogo del terrore, dove molti antifascisti sono stati torturati e uccisi. In casi come questi, il progetto di rilettura critica deve precedere l'eventuale ripristino. Si tratta infatti di un potente dispositivo visivo che andrebbe disattivato e depotenziato attraverso un – ineludibile – messaggio uguale e contrario.

Legare le storie dei martiri antifascisti al luogo, mutandone innanzitutto la titolazione, sarebbe l'unica strada praticabile e legittima, coinvolgendo magari i loro discendenti. Sarebbe un bell'esito per un edificio concepito per la propaganda capilla-

²³ Baldan 2002; Bettella *et al.* 2008; Pietrogrande 2018. Al problematico lascito di questo edificio ho dedicato la relazione *Memorie dell'Impero: il caso del Gruppo rionale Bonservizi a Padova fra rimozione e disvelamento* al convegno *Guerra e musei in Italia. Il patrimonio culturale della II Guerra mondiale fra presente e futuro: memoria, valorizzazione e tutela* (Ravenna e Cervia 3-5 novembre 2022), a cura di R. Biscioni, L. Ciancabilla, P. Dragoni, i cui atti sono in corso di stampa.

re nel quartiere, se raccontasse ciò che la propaganda celava. E sarebbe una bella occasione per riflettere e far riflettere (anche con i nostri studenti) sull'aggressione all'Etiopia e in generale sul passato coloniale dell'Italia, di cui ci sono numerose tracce in monumenti, strade, iscrizioni, mappe dell'ex Impero disseminate ovunque nel nostro Paese.

Tuttavia, spiegare la storia del complesso nelle sue diverse fasi attraverso pannelli o apparati multimediali non basta. Un esempio particolarmente convincente (e purtroppo in Italia non ce ne sono molti altri) ce lo offre l'ex Casa del Fascio di Bolzano, il cui bassorilievo di Hans Piffraeder con al centro il duce a cavallo è stato sovrascritto da una frase luminosa al Led bianco di Hannah Arendt che è impossibile non vedere, progetto artistico di Arnold Holzknecht e Michele Bernardi²⁴. Questa è la strada che bisogna seguire, creando efficaci dispositivi visivi di segno contrario, in grado di rendere difficile, interrotta, disturbata da interferenze la fruizione del patrimonio «dissonante».

(G.T.)

Riferimenti bibliografici / References

- Albanese G., Ceci L., a cura di (2022), *I luoghi del fascismo. Memoria, politica, rimozione*, Roma: Viella.
- Baldan L. (2002), *Il «guasto» ricucito. Ex gruppo rionale «Bonservizi» e teatro all'aperto di Quirino De Giorgio al bastione Santa Croce di Padova*, tesi di laurea Istituto Universitario di Architettura, Venezia, relatrice prof.ssa P. Paganuzzi.
- Belmonte C. (2021), *Art contemporain et préservation critique des monuments du fascisme en Italie. Un «iconoclash» à Bolzano*, in *Le fascisme italien au prisme des arts contemporains. Réinterprétations, remontages, déconstructions*, a cura di L. Acquarelli, L. Iamurri, F. Zucconi, Rennes: PUR, pp. 203-217.
- Belmonte C., ed. (2023), *A Difficult Heritage. Fascist-Era Art and Architecture out of its Time*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Bettella R., Pietrogrande E., Dal Piaz V., Baldan L. (2008), *Il Gruppo Rionale Bonservizi. Costruzione e uso del complesso architettonico sede del fascismo nel «rione nobile»*, Padova: Cleup.

²⁴ Sul progetto artistico si vedano Di Michele 2020; Belmonte 2021; Obermair 2024.

- Blaeu J., Mortier P. (1704), *Nouveau theatre d'Italie, ou description exacte de ses villes, palais, eglises etc. Et les cartes geographiques de toutes ses provinces*, Amsterdam 1704, 4 voll.
- Bonetto J., Nezzo M., Valenzano G., Zaggia S., a cura di (2022), *Patavina Libertas. Una storia europea dell'Università di Padova. Arti e architettura. L'Università nella città*, Roma: Donzelli.
- Calussi J. (2017), *Squadra, Battaglione, Brigata. La «Muti» di Padova nella sua evoluzione, attraverso i rapporti tra prefettura repubblicana e federazione del PFR*, in *Resistenza e guerra civile. Fonti, storie e memorie*, a cura di F. Bertagna, F. Melotto, Verona: Cierre.
- Carano E. (2007), *Oltre la soglia. Uccisioni di civili nel Veneto 1943-1945*, Padova: Cleup.
- Carlo Anti (1992), *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, Atti del convegno (Verona-Padova-Venezia, 6-8 marzo 1990), Trieste: Lint.
- Colpo I, Valgimigli P., a cura di (2008), *Pittori di muraglie. Tra committenti e artisti all'Università di Padova. 1937-1943*, Catalogo della mostra (Padova, Centro di Ateneo per i Musei, 25 marzo-28 maggio 2006), Treviso: Canova.
- Colpo I. (2006), *Il committente e l'artista. L'opera di Carlo Anti tra Bo e Liviano*, «Eidola», 3, pp. 109-151.
- Crispoliti E., De Angelis D., Masau Dan M., a cura di (1997), *Arte e Stato. Le Esposizioni sindacali nelle Tre Venezie (1927-1944)*, Catalogo della mostra (Trieste, Civico Museo Revoltella, marzo-maggio 1997), Milano: Skira.
- De Angelis D. (1999a), *Il sindacato Belle arti*, in Crispolti, De Angelis, Masau Dan (1997), pp. 21-30.
- De Angelis D. (1999b), *Il Sindacato Belle Arti*, Roma: Gruppo88 Edizioni.
- Di Michele A. (2020) *Storicizzare i monumenti fascisti. Il caso di Bolzano*, «Geschichte und Region / Storia e regione», 29, n. 2, pp. 149-167.
- Fagone V., Ginex G., Sparagni T., a cura di (1999), *Muri ai Pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Catalogo della mostra (Milano, 16 ottobre 1999 – 3 gennaio 2000), Milano: Mazzotta.
- Favaretto I., Ghedini F., Zanovello P., Ciampini E.M., a cura di (2019), *Anti Archeologia Archivi*, Atti del convegno (Venezia, 14-16 settembre 2017), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 173-185.
- Gottfried J.L., Merian M. (1638), *Neue Archontologia Cosmica*, Frankfurt: Hoffmans.
- Menegazzi A., Zara A (2024), *Il Museo di Scienze archeologiche e d'arte al Liviano. Storia e collezioni*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Nezzo M. (2023), *Palazzo Bo e Palazzo Liviano a Padova: un percorso dalle carte d'archivio al restauro filologico dell'opera di Gio Ponti – Dal progetto alla riscoperta storica e conservativa*, in «Materiali e strutture», n.s. XII, 23, pp. 99-108.

- Nezzo M. (in c. di s.), *Figurare il dominio culturale: la galleria del Rettorato a Padova*, in *Iconografia 2022. La rappresentazione dello spazio tra realtà e simbolo*, a cura di M. Baggio, F. Ghedini, M. Salvadori, Antenor Quaderni, PUP, Padova [in corso di stampa].
- Nezzo M., a cura di (2008), *Il miraggio della concordia. Documenti sull'architettura e la decorazione del Bo e del Liviano: Padova, 1933-1943*, Treviso: Canova.
- Nezzo M., Olivi G., a cura di (in c. di s.), *Gio Ponti. Arredi vivi. Il Restauro*, Padova: PUP.
- Nezzo M., Piovan F. (2022), *La Sala dei Quaranta*, Milano: Franco Angeli.
- Obermair H. (2024), *Das Beispiel Bozen oder: Lassen sich bauliche Relikte des Faschismus in demokratische Ressourcen transformieren?* in *Verstörende Orte. Zum Umgang mit NS-kontaminierten Gebäuden*, a cura di I. Böhler, K. Harrasser, D. Rupnow, M. Sommer, H. Strobl Böhler, Vienna-Berlino: Mandelbaum Verlag, pp. 250-257.
- Pietrogrande E. (2018), *L'opera di Quirino De Giorgio (1937-1940). Architettura e classicismo nell'Italia dell'impero*, Milano: Franco Angeli.
- Pomante L. (2018), *Giuseppe Bottai e il rinnovamento fascista dell'Università italiana (1936-1942)*, Milano: Franco Angeli.
- Pregnotato M., Revelant S., Sburlino C. (2010), *40 ritratti per l'Università di Padova. La grande decorazione pittorica secondo Gian Giacomo Dal Forno. Dalle carte d'archivio al cantiere di restauro*, «Progetto restauro. Trimestrale per la tutela dei Beni Culturali», 15, 54, pp. 2-21.
- Resistenza e Liberazione. Jannis Kounellis a Padova* (2021), testi di G. Bartorelli, V. De Bellis, Fondazione Alberto Peruzzo, Venezia: Fondazione Alberto Peruzzo.
- Signori E. (2007), *Università e fascismo*, in *Storia delle Università in Italia*, a cura di G.P. Brizzi, P. Del Negro, A. Romano, Messina: Sicania, pp. 381-423.
- Simone G. (2015), *Fascismo in cattedra*, Padova: Padova University Press.
- Tomasella G. (2021), *Il Patrimonio diffuso dell'Università di Padova: prospettive per la valorizzazione e percorsi integrati*, in *L'arte nei musei delle Università. Tutela e valorizzazione* a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Firenze: Edifir, pp. 59-68.
- Tomasella G. (2022) *Ottocento anni di futuro: sistema museale e patrimonio diffuso*, in *Conoscere il passato per progettare il futuro. Studi per l'ottavo centenario dell'Università di Padova* a cura di G.P. Brizzi, M. Donattini, Bologna: Il Mulino, pp. 149-171.
- Tomasella G. (2023), *Palazzo Bo e Palazzo Liviano a Padova: un percorso dalle carte d'archivio al restauro filologico dell'opera di Gio Ponti – Le vicende recenti*, «Materiali e strutture», n.s. XII, 23, pp. 108-115.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Palazzo Bo, La Sala dei Quaranta © Università degli Studi di Padova – fotoPistore.



Fig. 2. Palazzo Bo, Corridoio dell'appartamento rettorale © Università degli Studi di Padova – fotoPistore.



Fig. 3. Palazzo Bo, La basilica © Università degli Studi di Padova – fotoPistore.



Fig. 4. Centro Universitario Sportivo dell'Università di Padova (Ex Centro rionale Bonservizi), L'atrio nell'assetto attuale.



Fig. 5. Ex Centro rionale Bonservizi, L'atrio in una foto d'epoca © Mart, Archivio del '900, Fondo De Giorgio.

Elena Corradini*, Fernanda De Blasio**

Tante storie in una storia. La Galleria dei Rettori
nel Palazzo Universitario dell'Università di Modena
e Reggio Emilia

La Galleria dei Rettori è stata allestita nel 2019 da chi scrive con i ritratti di 25 rettori dal 1859 fino 2019 (l'attuale rettore in carica aggiungerà il suo alla fine del mandato) al primo piano della parte settecentesca del Palazzo Universitario, sede del Rettorato, collegata attraverso lo scalone monumentale con il Lapidario dell'atrio, dove sono collocati i busti dei più illustri professori dell'Ateneo e iscrizioni su lapidi che ne raccontano i momenti significativi della sua storia. L'intento non è stato solo quello di realizzare una Galleria di ritratti da metà Ottocento ai giorni nostri, nei quali si sono cimentati vari artisti, modenesi e non, ma di poter rileggere e raccontare, con iniziative rivolte sia agli studenti che a pubblici diversi, la loro storia collegata a quella dello sviluppo dell'Ateneo modenese da quando non dipendeva più dal Governo dello Stato Estense a seguito del regio decreto del 13 novembre 1859 (n. 3725) del ministro Gabrio Casati (1798-1873) che aveva previsto la riorganizzazione delle Università, diventate organi del Regno d'Italia con uniformità di strutture e sistemi educativi.

* Elena Corradini, Università di Modena e Reggio Emilia, Dipartimento di Ingegneria Enzo Ferrari, Via Vivarelli 10, 41124 Modena, e-mail: elena.corradini@unimore.it.

** Fernanda De Blasio, Istituto Superiore Statale Galileo Galilei Mirandola, Via J. Barozzi 4, 41037 *Mirandola* Modena, e-mail: fernandadeblasio@gmail.com.

Grazie alla dott. Micaela Giglio della Biblioteca dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena per la sempre proficua collaborazione per le ricerche bibliografiche, al professor Luciano Rivi, storico dell'arte, per la sempre indispensabile consulenza e all'ing. Stefano Savoia, Dirigente Responsabile della Direzione Tecnica dell'Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, che ha reso possibile l'allestimento della Galleria dei Rettori con il sostegno del rettore Angelo Andrisano.

1. *Ritratto di Francesco Selmi* (1817-1881), rettore dal 16-6-1859 al 10-12-1859

Durante il suo rettorato¹, insieme con il dittatore Luigi Farini e con il Ministro per l'Istruzione Geminiano Grimelli, epurò l'Università da docenti avversi all'idea nazionale². Una lapide con iscrizione collocata nel 1822 nel Lapidario del Palazzo Universitario ne ricorda le importanti ricerche e scoperte in tossicologia. Il dipinto è anonimo e deriva con tutta probabilità da una immagine fotografica.

2. *Ritratto di Geminiano Grimelli* (1802-1878), rettore dal 10-12-1859 al 24-5-1861

Compì studi in vari campi della Medicina. Nel 1859 fu Ministro della Pubblica Istruzione e nel 1860 deputato al primo Parlamento dell'Alta Italia³. L'artista anonimo si è basato su una immagine fotografica conservata presso l'Archivio dell'Istituto per la Storia del Risorgimento. Un altro ritratto, opera di Albano Lugli (1834-1914)⁴, ritenuto derivato da un dipinto di Adeodato Malatesta (1806-1891)⁵, è stato anche riprodotto su una ceramica della ditta Ginori⁶.

3. *Ritratto di Luigi Vaccà* (1814-1890), rettore dal 25-5-1861 al 31-10-1889

Si laureò in Medicina a Modena⁷. Grazie al sostegno di un Consorzio universitario, appositamente costituito tra i principali enti cittadini (Comune, Provincia, Cassa di Risparmio e Congregazione di Carità), e in particolare con l'aiuto del sindaco Giuseppe Triani che gli succedette nella carica di rettore, ottenne che l'Università modenese, classificata di seconda clas-

¹ Mor, Di Pietro 1975, p. 306.

² Canevazzi 1903; Tavilla 2018.

³ Mor, Di Pietro 1975, pp. 258-259; Bernabeo, pp. 13-14.

⁴ <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0800233992>>, 10.4.2025.

⁵ È conservato presso il Museo della Città di Palazzo Pio a Carpi (Mo): Gualandini *et al.* 1966, p.18; Garuti 1990, p. 125; Martinelli Braglia 1998, p. 76.

⁶ Bocchi 1951, pp. 130-135, foto s.n. p. 140.

⁷ Mor, Di Pietro 1975, p. 318.

se con la legge Matteucci del 1862, fosse equiparata nel 1887⁸ a quelle di prima classe, come è ricordato in una iscrizione che fu collocata nel Lapidario del Palazzo Universitario l'8 luglio 1888⁹, dove fu sistemato, mentre Vaccà era ancora in vita, anche un suo busto realizzato dallo scultore Silvestro Barberini (1854-1916)¹⁰.

Nel ritratto di Vaccà l'artista ignoto, avvalendosi probabilmente di una fotografia¹¹, restituisce con fare minuzioso sia i tratti del volto che l'abbigliamento.

4. *Ritratto di Giuseppe Triani* (1842-1917), rettore dal 1889 al 1895, dal 1900 al 1905, dal 1911 al 1914

Laureatosi in Giurisprudenza a Modena nel 1862, fu sindaco di Modena (1882-1887)¹² e durante il suo mandato si adoperò per la costituzione del Consorzio universitario tra i più importanti enti cittadini perché l'Università, dichiarata di seconda classe nel 1862, ritornasse tra quelle di prima classe nel 1887¹³. Nel 1895 trattò la cessione all'Università, della parte del Ministero della Guerra, del monastero di Sant'Eufemia per destinarlo a sede universitaria¹⁴.

Fondò nel 1901 l'Università popolare¹⁵. Anche questo ritratto anonimo, che non mostra grande caratterizzazione espressiva, potrebbe essere derivato da un'immagine fotografica.

5. *Ritratto di Pasquale Melucci* (1854-1930), rettore dal 1895 al 1896

Laureatosi in Giurisprudenza a Napoli nel 1874, insegnò in diverse Università italiane: Roma, Macerata, Padova e Napoli¹⁶. Fu autore di importanti testi sul diritto successorio e ipote-

⁸ Vaccà 1885; Tavilla 2018, p. 555.

⁹ Vaccà 1888.

¹⁰ *Commemorazione* 1890, pp. 12,14.

¹¹ Ivi, p. 8.

¹² Mor, Di Pietro 1975, pp. 275-276.

¹³ Sabbatini 2017, pp. 6, 16, 20.

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ Discorso 1901.

¹⁶ Mor, Di Pietro 1975, pp. 274-275.

cario¹⁷. L'autore ignoto del suo ritratto evidenzia, con i passaggi chiaroscurali, il volto, caratterizzato da barba e folti baffi.

6. *Ritratto di Giuseppe Cesari* (1845-1914), rettore dal 1896 al 1899, dal 1904 al 1911

Laureatosi in Medicina a Modena nel 1867, fu preside della Facoltà Medica e della Scuola Superiore di Veterinaria¹⁸. L'anonimo autore del ritratto è attento a conferire luminosità al volto.

7. Gaetano Bellei (1857-1922), *ritratto di Alessandro Coggi* (1864-1917), rettore dal 1914 al 1915, 1918

Laureatosi in Scienze nel 1885 a Bologna, si trasferì a Modena nel 1906, dove fu direttore della Scuola di Farmacia e preside della Facoltà di Scienze¹⁹.

Gaetano Bellei firma e data al 1918 in alto a sinistra il ritratto, che si può riferire a un'immagine fotografica²⁰: «Modena 1918/Bellei G». Si ricollega a ritratti da lui realizzati per la committenza locale, dai modi sobri e di buon livello qualitativo²¹.

8. Gaetano Bellei (1857-1922), *ritratto di Pio Colombini* (1865-1935) rettore dal 1916 al 1932 (fig. 1)

Si laureò in Medicina a Siena²². Restaurò l'atrio del Palazzo Universitario e vi collocò lapidi e busti dei più importanti docenti, realizzò la Casa e la Mensa dello studente, costituì il Comitato permanente per la Storia dell'Università e ripristinò un accurato cerimoniale: le toghe accademiche, il sigillo universitario e la collana aurea con l'immagine di San Geminiano, protettore di Modena²³.

¹⁷ Lordi 1934, pp. 34-35.

¹⁸ Mor, Di Pietro 1975, p. 228; Levi 1914, p. 8; Gazzetti 1914, pp. 3-4.

¹⁹ Mor, Di Pietro 1975, p. 231; Bignotti, 1917-18, p. 97; Bortolotti 1917-18, pp.129-130.

²⁰ Bortolotti, 1917-18, p. 127.

²¹ Frigieri Leonelli 1986, pp. 187-188; Martinelli Braglia 1997, pp. 82-83; Fiorini 2013, pp. 130-131; Bellesia 2008b, pp. 57-60; Rivi, Piccinini 2013, pp.75-76.

²² Mor, Di Pietro 1975, p. 232.

²³ Balli 1936, pp. CXI-CXIII, CXVI.

Anche questo ritratto firmato «Bellei» in alto a destra è opera di Gaetano Bellei che si basò su una fotografia²⁴ animando però il dipinto con uno sguardo intenso e utilizzando sulla tela pennellate larghe, vigorose e sicure.

9. Ubaldo Magnavacca (1885-1957), *ritratto di Ruggero Balli* (1877-1958) rettore dal 1932 al 1944 (fig. 2)

Laureatosi a Modena in Medicina e Chirurgia, divenne direttore dell'Istituto di Radiologia ed Elettroterapia da lui fondato²⁵; trasferì l'Istituto e il Museo di Medicina tropicale nella seicentesca estense Villa Pentetorri²⁶.

Il ritratto, di profilo come ci è tramandato da un'immagine fotografica²⁷, è stato realizzato da Ubaldo Magnavacca²⁸, la cui firma «U Magnavacca» si legge in basso a sinistra. L'artista, basandosi sul principio di verosimiglianza che caratterizza la sua produzione pittorica²⁹, utilizza una tecnica mista: carboncino, pastello per l'incarnato del volto, e olio, utilizzando la spatola per stendere corporalmente il colore sul fondo e nell'abbigliamento del rettore³⁰.

10. Iro Malavasi (1914 ca.-1997), *ritratto di Carlo Guido Mor* (1903-1990), rettore dal 1944 al 1947

Si è laureato in Giurisprudenza all'Università di Pavia³¹. Il ritratto è opera di Iro Malavasi³² che firma la tela in basso a sinistra «Iro Malavasi». Al pari di Ubaldo Magnavacca, di cui Malavasi aveva frequentato lo studio, stende il colore in gran parte della tela attraverso l'uso della spatola, così da ottenere dense campiture di colore sgranato che frantumano le forme

²⁴ Ciambellotti 1936, tav. s.n.

²⁵ Mor, Di Pietro 1975, p. 206.

²⁶ Corradini 2020.

²⁷ Lenzi 1959, p. 205.

²⁸ Bellesia 2008b, pp. 129-131; Fiorini *et al.* 2013, p. 380.

²⁹ Frigieri Leonelli 1987, p. 131.

³⁰ Rivi 2002, pp. 7-8; Fontana 2013, pp. 114-116.

³¹ Mor, Di Pietro, p. 277; Santini 1991, p. 6.

³² Barbieri 2008, p. 165.

dell'abbigliamento fino a creare un effetto di fusione atmosferica da cui emerge il volto con effetto di lucida plasticità.

11. Vico Viganò (1874-1967), *ritratto di Gaetano Boschi* (1882-1969), rettore dal 1947 al 1950, 1950

Laureatosi in Medicina e Chirurgia a Padova, a Modena diresse la Scuola di specializzazione in Clinica Neuropsichiatrica³³. Il ritratto è opera di Vico Viganò³⁴, che firma e data al 1950 la tela sul retro del dipinto «Ritratto del Prof. Gaetano Boschi/Modena Università/Collezione dei ritratti dei magnifici Rettori/Vico Viganò pinx/MCML». L'artista ripropone in questo dipinto le pennellate pastose tipiche della gran parte della sua produzione artistica e i toni scuri che caratterizzano la sua produzione all'acquaforte³⁵.

12. Glauco Tarquini (1922-2010), *ritratto di Paolo Gallitelli* (1905-2002), rettore dal 1950 al 1953

Laureatosi a Modena, dopo aver insegnato in varie Università tornò nell'Ateneo modenese nel 1949 dove rimase fino al 1960 quando si trasferì a Bologna. Istituì il corso di laurea in Scienze Geologiche e avviò i lavori per il Campus Scientifico di via Campi³⁶. Il ritratto, opera di Glauco Tarquini, firmato in basso a destra «G Tarquini», riferibile a un'immagine fotografica, è caratterizzato dai contrasti di colore nella resa dell'abbigliamento.

13. Glauco Tarquini (1922-2010), *ritratto di Callisto Ghigi* (1904-1869), rettore dal 1954 al 1955

Laureatosi all'Università di Bologna in Medicina e Chirurgia, prima di arrivare all'Università di Modena insegnò a Bologna, Ferrara, Siena e Bari³⁷.

³³ Mor, Di Pietro 1975, p. 218; Conti 1969, pp. 644-649.

³⁴ Mandelli 2018.

³⁵ Giovanola 1912, pp. 195-212.

³⁶ Mor, Di Pietro 1975, p. 252; Pirani, Simboli 2003, 157-160; Taddei 2005, pp. 101-102.

³⁷ Mor, Di Pietro 1975, pp. 254-255; Toni, 1970, pp. 1-10.

Glauco Tarquini, che firma anche questo ritratto in basso a destra «G Tarquini», conferisce luminosità e profondità allo sfondo con una tenda amaranto che si apre su una veduta paesaggistica. È il primo rettore che viene ritratto con la toga accademica, ripristinata dal cerimoniale voluto da Pio Colombini.

14. *Ritratto di Fabio Lanfranchi* (1814-1976), rettore dal 1955 al 1961

Laureatosi in Giurisprudenza a Bologna insegnò in varie Università per arrivare a Modena nel 1946: nel 1962 si trasferì a Bologna³⁸.

Si può ipotizzare che anche questo ritratto anonimo sia derivato da un'immagine fotografica: la toga accademica diventa un'occasione per ostentare varie onorificenze che gli furono conferite.

15. Tino Pelloni (1895-1981), *ritratto di Giuseppe Galli* (1892-1977), rettore dal 1961 al 1967, 1967 (fig. 3)

Si laureò in Medicina e Chirurgia all'Università di Modena nel 1920 e, dopo essere stato in varie Università italiane, nel 1937 si trasferì a Modena dove fu direttore dell'Istituto di Patologia speciale chirurgica e Propedeutica clinica³⁹. Nel 1967 è stato ritratto con l'abbigliamento accademico da Tino Pelloni che firma e data la tela sul recto in basso a destra «Tino Pelloni 967». Il ritratto si inserisce nel periodo maturo del suo percorso artistico quando Pelloni utilizza una pittura nuova, sempre più chiara, secondo Francesco Arcangeli frutto di un nuovo atteggiamento «postinformale»⁴⁰, quasi senza corpo, dove i contorni delle figure s'infrangono nella luce diventando sempre più diafani e la realtà rappresentata si alleggerisce appiattendosi sul piano della tela perdendo, per così dire, i riferimenti con lo spazio circostante. La sua ricerca tecnico-stilistica cercava di assimilare la pittura da cavalletto all'affresco con effetti di tra-

³⁸ Mor, Di Pietro 1975, p. 262; Lambertini 2013, p. 1145.

³⁹ Mor, Di Pietro 1975, p. 251.

⁴⁰ Arcangeli 1971, p. 7; Mora 2013a, p. 133.

sparenza che lo accomunavano ai vari chiaristi che iniziò a frequentare a Burano negli anni '40⁴¹.

16. *Ritratto di Lorenzo Spinelli* (1915-1999), rettore dal 1967 al 1969

Laureatosi in Giurisprudenza a Roma e in Scienze politiche a Firenze, insegnò all'Università di Urbino poi a Modena dal 1957-58: dal 1969 passò a Bologna per trasferirsi nel 1978 all'Università La Sapienza di Roma⁴².

In questo ritratto di autore sconosciuto l'estremo realismo dei tratti del volto può essere ricondotto all'uso della particolare tecnica a base di impressione fotografica con successiva ste-sura di velature colorate.

17. Elpidio Melchisedek Bertoli (1902-1982), *ritratto di Gustavo Vignocchi* (1915-2002), rettore dal 1969 al 1970

Laureatosi in Giurisprudenza, dopo l'Università di Ferrara, nel 1959 passò a Modena dove rimase fino al 1972 quando si trasferì a Bologna dove fu direttore dell'Istituto di Diritto della Facoltà di Economia e commercio⁴³.

Elpidio Melchisedek Bertoli, che firma il ritratto in basso a destra «M. E. Bertoli», mostra di aderire a quei tradizionali valori figurativi plastici cui rimase pressoché sempre ancorato. Anche in questo ritratto come nella sua produzione pittorica, si nota, con un attento cromatismo, l'attenzione al dettaglio, il rispetto di regole tecniche ben precise nella costruzione della raffigurazione: qualche concessione è lasciata a pennellate più libere e corrive⁴⁴.

18. Bruno Semprebon (1906-1955), *ritratto di Giorgio Frache* (1917), rettore dal 1970 al 1973

⁴¹ Martinelli 2002, p. 23; Virelli 2008b, pp. 154-156.

⁴² Mor, Di Pietro 1975, p. 311.

⁴³ Mor, Di Pietro 1975, p. 324. Gasparini Casari 2003, pp. 85-92; Taddei 2003, pp. 69-74.

⁴⁴ Frigieri Leonelli 1987, pp. 251-253; Guandalini 1997, p. 154; Fuoco 2002, pp. 7-12; Virelli 2008a, pp. 168-168.

All'Università di Modena ha insegnato Medicina Legale e delle Assicurazioni dal 1955-56 e Antropologia Criminale; ha diretto l'Istituto di Medicina Legale⁴⁵. Il ritratto è opera di Bruno Semprebon che firma e data la tela in basso a destra «BSemprebon 197 [...]». In questo ritratto l'artista obbedisce a regole compositive chiare ed essenziali dettate probabilmente più dal ruolo del personaggio effigiato che da una particolare e personale riflessione stilistica e pittorica. A proposito dei ritratti dipinti dal padre, la figlia Franca ha ricordato come il tentativo di «immergersi nella profondità dell'animo umano e farla emergere attraverso i tratti fisionomici» lo lasciasse «esausto per lungo tempo»⁴⁶.

19. Pierluigi Testi (1932-1993), *ritratto di Giuseppe Gemignani* (1926-1993), rettore dal 1973 al 1978, 1985

Laureatosi in Matematica alla Scuola Normale Superiore di Pisa⁴⁷ passò nel 1967 all'Università di Messina e nel 1970 si trasferì a Modena.

Pierluigi Testi firma il ritratto con la data sul retro in alto a destra «P. L. Testi 85», sette anni dopo la fine del mandato rettorale: i colori lividi dell'abbigliamento sono stesi con pennellate lunghe e sciolte mentre il volto è reso puntualmente. A Testi interessava non la mera riproduzione della figura umana, ma lo svelamento della complessità della natura umana e dei misteriosi moti dell'anima: nello sguardo sembra infatti affiorare una sottile melanconia⁴⁸.

20. Pierluigi Testi (1932-1993), *ritratto di Ferdinando Taddei* (1936-), rettore dal 1978 al 1984, 1985

Laureatosi in Chimica industriale all'Università di Bologna, nel 1968 si trasferì a Modena dove è stato anche Preside della Facoltà di Scienze⁴⁹.

⁴⁵ Mor, Di Pietro 1975, p. 249.

⁴⁶ Semprebon 2005, p. 45.

⁴⁷ Mor, Di Pietro 1975, p. 253; Barbieri 1993, p. 3; Manara 1995, pp. 1-2.

⁴⁸ Fuoco 1997, pp. 15 e ss.

⁴⁹ Mor, Di Pietro 1975, p. 312.

Pierluigi Testi, anche in questo ritratto realizzato nel 1985⁵⁰, nonostante i colori siano più caldi rispetto a quello di Geminiani, riesce a fare emergere sul volto una sorta di tensione interiore in un difficile equilibrio tra realtà e idealità. Testi «cercava nell'uomo il personaggio, la sua singolarità [...] che veniva poi fissato nella tela con la sua naturale espressione»⁵¹ cercando di utilizzare l'incidenza della luce. Tentava di cogliere tra le tante immagini quella che si ripeteva con maggiore spontaneità ritenendo che nell'individuo ci fosse sempre «una base immutabile» ma «essendo troppo difficile fissarla» pensava fosse «sufficiente fissarne gli effetti»⁵².

21. Sandro Pipino (1942-), *ritratto di Mario Vellani* (1921-2021), rettore dal 1984 al 1993, 1993

Laureatosi in Giurisprudenza a Modena, dal 1965 insegnò a Macerata e si trasferì a Modena nel 1981⁵³.

Il ritratto con toga rettorale è opera di Sandro Pipino⁵⁴ la cui firma con data si legge in basso a destra «sandro pipino '93». Una fonte di luce diretta proveniente da destra accentua i tratti del volto connotati da un forte realismo cui conferisce vivacità espressiva lo sguardo attento e comunicativo del rettore rivolto in maniera diretta all'osservatore.

22. Sandro Pipino (1942-), *ritratto di Carlo Cipolli* (1945-), rettore dal 1993 al 1999, 2013

Laureatosi in Filosofia a Bologna nel 1968 e trasferitosi a Trento, venne a Modena nel 1984 e nel 1999 è passato a Bologna.

Il ritratto in abbigliamento rettorale è firmato da Sandro Pipino in basso a destra «sandro pipino» che, pur avendolo realizzato solo nel 2013, ha riferito di aver voluto fissare i tratti del volto così come caratterizzati negli anni del mandato rettorale,

⁵⁰ Fuoco 1997, p. 26

⁵¹ Marchi Testi 1997, p. 127.

⁵² Testi 1997, p. 102.

⁵³ Mor, Di Pietro 1975, p. 322.

⁵⁴ Pipino 2010.

con un aspetto più intimistico e malinconico rispetto al predecessore e ai suoi successori.

23. Sandro Pipino (1942-), *ritratto di Giancarlo Pellacani* (1936-), rettore dal 1999 al 2008, 2005 (fig. 4)

Laureatosi in Chimica a Modena, ha insegnato presso la stessa Università dove è stato preside della Facoltà di Ingegneria. Durante il suo rettorato l'Università si è ampliata acquisendo numerose nuove sedi sia a Modena che a Reggio Emilia e diventando a rete di sedi con il nuovo nome Università di Modena e Reggio Emilia. Il ritratto, in toga accademica, è opera di Sandro Pipino che lo firma in basso a destra con la data 2005 «sandro pipino 05»⁵⁵.

La figura risulta appiattita in primo piano: solo il volto scolpito dalla luce, è reso realisticamente, quasi per una volontà, da parte dell'artista, di concentrarsi sullo sguardo, intenso e comunicativo, rivolto frontalmente.

24. Sandro Pipino (1942-), *ritratto di Aldo Tomasi* (1951-), rettore dal 2008 al 2013

Laureatosi in Medicina a Modena ha insegnato presso la stessa Università Fisiopatologia e Patologia Clinica.

Il ritratto in toga accademica è firmato da «sandro pipino» in basso a sinistra: il ritratto è immerso in un luogo metafisico dalle luci spettrali e sbieche la cui atmosfera di sospensione, di relazione distaccata, di estraniamento è appena attutita dall'espressione informale e iperrealistica del volto.

25. Wainer Vaccari (1949-), *ritratto di Angelo Oreste Andrisano* (1949-) rettore dal 2013 al 2019 (fig. 5)

Laureatosi in Ingegneria all'Università di Bologna nel 1973, si è trasferito a Modena nel 1990. È stato direttore del Centro Interdipartimentale Intermech More oltre che del Dipartimento di Ingegneria Enzo Ferrari. Il ritratto è stato realizzato da Wainer Vaccari secondo la sua originale tecnica grazie al-

⁵⁵ Ivi, p. 213.

la quale il volto, pur mantenendo la riconoscibilità del soggetto, sembra voler perdere le connotazioni descrittive⁵⁶, come in una riflessione sull'immagine del reale mediata dall'immagine su uno schermo⁵⁷. L'artista impiega abilmente un nuovo vocabolario visivo intriso di elementi pittorici fatti di segni, schegge e particelle e raggiunge un equilibrio tra scomposizione e ricomposizione della materia dipingendo un ritratto scheggiato con pennellate sapienti e precise.

Riferimenti bibliografici

- Arcangeli F. (1971), *Prefazione*, in Tino Pelloni. *Catalogo della mostra*, a cura di F. Arcangeli, E. Cecchi, C.F. Teodoro (Galleria della Sala di Cultura 30 ottobre-28 novembre 1971). Modena: Galleria della Sala di Cultura, Biblioteca di Storia dell'Arte «Luigi Poletti», pp. 5-7.
- Balli R. (1936), *Commemorazione di Pio Colombini tenuta nell'adunanza accademica del 26 maggio 1936*, «Atti e Memorie della Regia Accademia di Scienze lettere e Arti di Modena», V, I, 1936, pp. CIX-CXXIV.
- Barbieri A. (2008), *A regola d'arte. Pittori scultori architetti fotografi scenografi ceramisti galleristi critici e storici d'arte nel modenese dell'Ottocento e del Novecento*, Modena: Mucchi Editore.
- Barbieri F. (1993), *Ricordo di Giuseppe Gemignani*, «Atti della Società dei Naturalisti e Matematici di Modena», 124, pp. 3-8.
- Bellesia E. (2008a), *Gaetano Bellei*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 57-60.
- Bellesia E. (2008b), *Ubaldo Magnavacca*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 129-131.
- Bernabeo R. (1963), *Geminiano Grimelli*, San Lazzaro di Savena (Bologna): Officine Grafiche Carroccio.
- Bignotti G. (1917-18), *Alessandro Coggi*, «Atti della Società dei Naturalisti e Matematici di Modena», L, 1917-18, pp. 95-105.
- Bocchi A. (1951), *Geminiano Grimelli medico e patriota carpigiano*, «Memorie storiche e documenti sulla città e sull' antico principato di Carpi. Studi e indagini della Commissione Municipale di storia patria e belle arti», XII, 1951, pp. 129-144.
- Bonito Oliva A. (1998), *Immagini pompose, profonde, serie*, in Wainer Vaccari *quadri disegni sculture*, catalogo della mostra (Galleria d'Ar-

⁵⁶ Gualdoni 1994, pp. 7-20; Bonito Oliva 1998, pp. 2-3; Guadagnini 1998, pp. 6-8; Bulgarelli 2008, pp. 205-206.

⁵⁷ Mora 2013b, pp. 192-193.

- te Contemporanea, Palazzo Ducale di Pavullo nel Frignano, 26 luglio – 6 settembre 1998), Pavullo nel Frignano: Galleria d'Arte Contemporanea, pp. 2-3.
- Bortolotti E. (1917-18), *Alessandro Coggi*, «Annuario Università di Modena», pp. 128-132.
- Boschi R. (1959), *Ruggero Balli. Uomo, umanista, accademico*, «Atti e Memorie della Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», S. VI, vol. I. 1959, pp. CVII-CXIII.
- Bulgarelli S. (2008), *Wainer Vaccari*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 205-206.
- Canevazzi G. (1903), *Francesco Selmi, patriota, letterato, scienziato*, Modena: Forghieri e Pellequi.
- Ciambellotti E. (1936), *Pio Colombini*, «Annuario della Regia Università di Modena per l'anno accademico 1935-36», 1936, pp. 261-263.
- Conti D. (1969), *In memoria di Gaetano Boschi*, «Rivista sperimentale di freniatria e medicina legale delle alienazioni mentali», XCIII, III, 1969, pp. 845-849.
- Corradini E. (2020), *The Museum of Tropical Medicine of the University of Modena and Reggio Emilia, an international support for the Italian colonial policy between 1930 and 1943*, «Opuscula Musealia», 27, pp. 101-114.
- Fontana F. (2013), *Ubaldo Magnavacca. L'artista e il «neoromanticismo»*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 114-116.
- Fiorini T. (2013), *Gaetano Bellei (Modena 1857-1922), L'artista e la pittura murale*, in Piccinini, Rivi (a cura di), p. 75.
- Fiorini T., Piccinini F., Rivi L. (2013), *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*, Bologna: Bononia University Press.
- Frigieri Leonelli F. (1986), *Pittori modenese dell'Ottocento*, Modena: Poligrafico Artioli S.p.A.
- Frigieri Leonelli L. (1987), *Arte modenese tra Otto e Novecento*, Modena: Poligrafico Artioli S.p.A.
- Fuoco M. (1997), *Itinerario di una vocazione*, in Pierluigi Testi, a cura di M. Fuoco, Modena: Mucchi, pp. 7-13.
- Garuti A. (1990), *Carpi. Museo Civico. I dipinti*, Bologna: Casa Editrice Calderini.
- Gazzetti A. (2014), *Cenni biografici su Giuseppe Cesari*, Modena: Società tipografica modenese, 1914.
- Giovanola L. (1912), *Acqueforti ed acquafortisti: Vico Viganò*, «Emporium. Rivista mensile illustrata d'arte letteratura scienze e varietà», XXXV, pp. 195-212.
- Guadagnini W. (1998), *Wainer Vaccari o della memoria*, in *Wainer Vaccari quadri disegni sculture*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Contemporanea, Palazzo Ducale di Pavullo nel Frignano, 26 luglio – 6 settembre 1998), Pavullo nel Frignano: Galleria d'Arte Contemporanea, pp. 6-8.

- Gualdoni F. (1994), *Wainer Vaccari*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.
- Guandalini G., Borsari E., Garuti A. (1966), *Mostra retrospettiva di Albano Lugli*, Carpi: Tipografia Mutilati.
- Guandalini G., in Martinelli Braglia (1997), p.154.
- Lambertini R., (2013), *Lanfranchi Fabio*, in *Dizionario biografico dei giuristi italiani*, a cura di I. Birocchi, E. Cortese, A. Mattone, M.N. Miletti, Bologna: Società Editrice Il Mulino, p. 1145.
- Lenzi M. (1959), *Ruggero Balli*, «La Radiologia Medica», XLV, 2, pp. 205-206.
- Levi C. (1914), *Discorso in commemorazione di Giuseppe Cesari letto il 6 dicembre 1914 dal socio prof. Carlo Levi*, «Bollettino della Società medico-chirurgica di Modena», fasc. 6, pp. 1-6.
- Lordi L. (1934), *Pasquale Michelucci*, «Rassegna bibliografica delle scienze giuridiche», IX, pp. 35-45.
- Manara C.F. (1995), *Giuseppe Gemignani*, Atti del Convegno di studi in memoria di Giuseppe Gemignani (Modena, 20 maggio 1994); Modena: Mucchi, p. 1-7.
- Mandelli S. (2018), *Vico Viganò da Cernusco*, Cernusco Sul Naviglio: Città di Cernusco Sul Naviglio.
- Marchi Testi L. (1997), *Una biografia raccontata*, in *Pierluigi Testi*, a cura di M. Fuoco, Modena: Mucchi, pp. 124-129.
- Martinelli Braglia G., a cura di (1997), *Ottocento e Novecento a Modena nella raccolta d'arte della Provincia*, Modena: Grafiche Toschi & C.
- Martinelli Braglia G. (1998), *Un macchiaiolo a Carpi: Albano Lugli (1834-1914)*, Imola: Galeati Editore.
- Martinelli Braglia G. (2002), *Dalla Scuola di Burano al Chiarismo. Percorsi di pittura*, pp. 13-25, in *Immagini di luce. Dalla Scuola di Burano al Chiarismo fra pittura e fotografia*, a cura di G. Martinelli Braglia, (Modena, chiesa di San Paolo 7 dicembre 2002 – 19 gennaio 2003), Carpi: Nuova Grafica 2002, pp. 13-25.
- Mor C.G., Di Pietro P. (1975), *Storia dell'Università di Modena*, Firenze: Leo Olschki Editore.
- Mora F. (2013a), *Tino Pelloni (1895-1981). L'artista e la pittura informale nella lettura di Francesco Arcangeli*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 133-134.
- Mora F. (2013b), *Wainer Vaccari. La storia e le metamorfosi della figura*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 192-193.
- Piccinini F., Rivi L. (2013), *Arte a Modena tra otto e Novecento. La raccolta Assicoop Modena & Ferrara Unipol Assicurazioni. Acquisizioni 2008-2013*, Modena: Assicoop.
- Pipino S. (2010), *Vicende dipinte e scritte, Antologia di dipinti e poesie 1961-2010*, Modena: Artestampa.
- Pirani R., Simboli G. (2003), *Paolo Gallitelli (1905-2002)*, «Atti Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», VIII, V, pp. 157-160.

- Rivi L. (2002), *Le tentazioni della tradizione*, In Ubaldo Magnavacca (Modena 1885-Lerici 1957). *Dipinti, sculture e grafica*, Modena: Edizioni Artestampa.
- Sabbatini P. (2017), *Commemorazione del prof. comm. avv. Giuseppe Triani*, Modena: Ferraguti & C.
- Santini G. (1991), *Ricordo di Carlo Guido Mor (1902-1990)*, «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena», VII, VIII, pp. 3-11.
- Semprebon F., a cura di (2005), *Bruno Semprebon, il magico incanto del quotidiano*, Milano: Kronos.
- Taddei F. (2003), *Ricordo del prof. Gustavo Vignocchi*, «Atti e memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti», VIII, V, pp. 69-74.
- Taddei F. (2005), *In ricordo di Paolo Gallitelli*, «Atti Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena», VIII, VII, pp. 101-103.
- Tavilla E. (2018), *Francesco Selmi e l'Università di Modena, tra Cinquecento e Unità Nazionale*, «Memorie Scientifiche Giuridiche Letterarie dell'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena», IX, I:II, pp. 543-558.
- Toni G. (1970), *Ricordo del prof. Callisto Ghigi*, Pubblicazioni dell'Istituto di anatomia umana normale dell'Università di Modena, Modena: Mucchi, pp. 1-10.
- Testi P. (1997), *Pagine di arte e di vita*, in Pierluigi Testi, a cura di M. Fuoco, Modena: Mucchi, pp. 102-107.
- Vaccà L. (1885), *Intorno al pareggiamento della regia Università di Modena*, Modena: Tipografia Legale.
- Vaccà L. (1888), *Discorso del vicedirettore prof. Luigi Vacca per l'inaugurazione della lapide commemorativa del pareggiamento dell'Università modenese a quelle di primo grado*, Modena: Società Tipografica Modenese.
- Virelli G. (2008), *Elpidio Melchisedek Bertoli*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 168-169.
- Virelli G. (2008)b, *Tino Pelloni*, in Piccinini, Rivi (a cura di), pp. 154-156.

Appendice

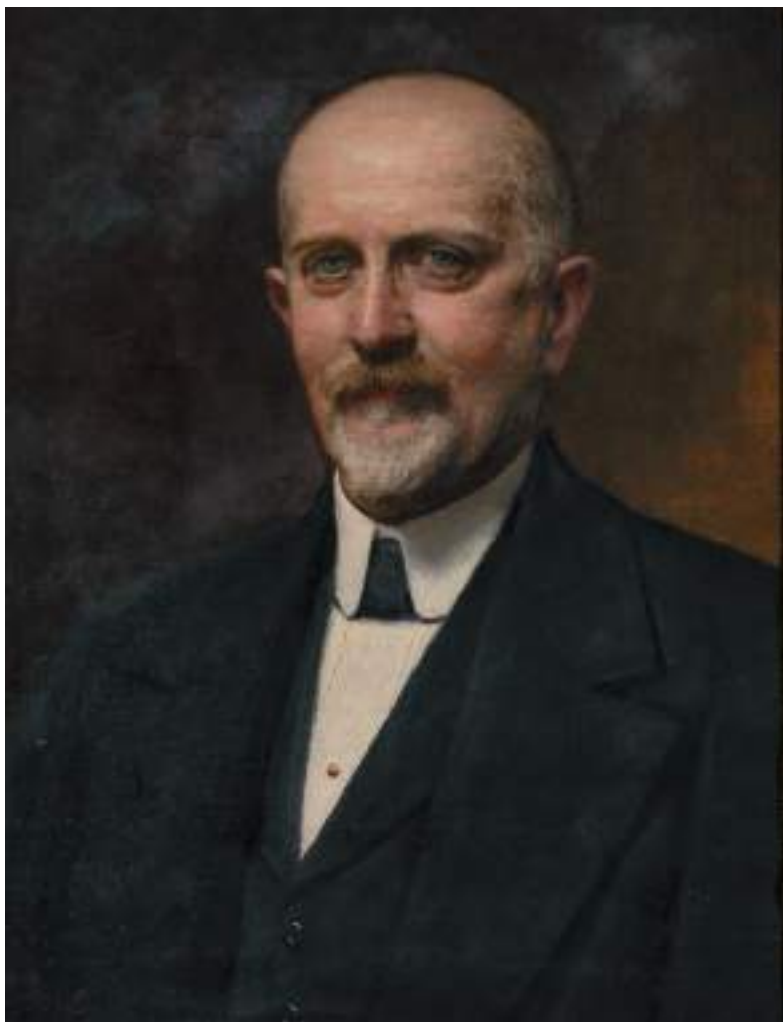


Fig. 1. Gaetano Bellei (1857-1922), *ritratto di Pio Colombini* (1865-1935), rettore dal 1916 al 1932.



Fig. 2. Ubaldo Magnavacca (1885-1957), *ritratto di Ruggero Balli* (1877-1958), rettore dal 1932 al 1944.



Fig. 3. Tino Pelloni (1895-1981), *ritratto di Giuseppe Galli* (1892-1977), rettore dal 1961 al 1967, 1967.



Fig. 4. Sandro Pipino (1942-), *ritratto di Giancarlo Pellacani* (1936-), rettore dal 1999 al 2008, 2005.



Fig. 5. Wainer Vaccari (1949-), *ritratto di Angelo Oreste Andrisano* (1949-) rettore dal 2013 al 2019.

Lucia Corrain*

Considerazioni sull'Academic Heritage dello Studium bolognese: il museo di Palazzo Poggi

1. *Per aprire*

Tra i numerosi musei e collezioni universitarie dell'*Alma Mater Studiorum* di Bologna il più esemplare è sicuramente quello ospitato in via Zamboni, al piano nobile della cinquecentesca residenza del cardinale Giovanni Poggi, da cui deriva la sua denominazione¹. Un certo numero di sale del palazzo senatorio è decorato con fregi dipinti commissionati dall'insigne prelato ed eseguiti da artefici di talento attivi a Bologna nel XVI secolo². Fregi che costituiscono già una parte importante del museo stesso.

L'allestimento odierno delle principali stanze è iniziato nell'anno 2000, e il suo completamento è avvenuto negli anni

* Lucia Corrain, Università di Bologna Dipartimento di Beni culturali – Campus di Ravenna, via degli Ariani 1, 48121 Ravenna, e-mail: lucia.corrain@unibo.it.

¹ Costruito per Alessandro e Giovanni Poggi tra il 1549 e il 1560, su progetto di Bartolomeo Triacchini, la costruzione nel XVIII secolo è stata integrata con la Torre della Specola, progettata nel 1712 per gli studi di astronomia da Giuseppe Antonio Torri e terminata nel 1726 da Carlo Francesco Dotti, nonché la monumentale Aula Magna (1756), oggi nel percorso della Biblioteca Universitaria, addossata al fianco settentrionale del palazzo, progettata sempre da Dotti; tra la numerosa bibliografia, cfr. Cervellati 1979, Ottani Cavina 1988.

² Tra gli artisti: Nicolò dell'Abate (1510-1571), Prospero Fontana (1512-1597), Ercole Procaccini (1515 – 1595), Pellegrino Tibaldi (1527-1596), il Nosedella (1530-1571), cfr. Ottani Cavina, 1988; Fortunati 2000, pp. 15-31.

immediatamente successivi. Dal 1711 (data della sua fondazione e della promulgazione delle *Costituzioni*) alla fine del XVIII secolo palazzo Poggi è stato la sede dell'Istituto delle Scienze, ovvero, il luogo che ha visto la concretizzazione di uno straordinario e ambizioso progetto, voluto dal generale Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730), teso a «racchiudere» all'interno di un unico spazio l'enciclopedia del sapere scientifico moderno. Una successione di laboratori, gallerie, officine, che si dispongono ordinatamente nei due piani del palazzo³.

Con le dispersioni napoleoniche, nel primo decennio dell'Ottocento, le strumentazioni in uso nell'istituzione sono andate a formare in parte i laboratori delle nascenti facoltà e in parte la Pinacoteca, l'Accademia di Belle Arti, nonché altre istituzioni cittadine e non solo. Il primo piano dell'edificio nobiliare dal XXI secolo ha visto il rientro di molti materiali utilizzati per gli esperimenti del prestigioso istituto, restituendogli parzialmente il ruolo di eccellenza del sapere⁴. In questa sede, la focalizzazione si concentrerà in particolare su due ambienti dell'*Accademic Heritage*: il museo Aldrovandi e le due sale delle cere anatomiche; vale a dire, gli ambienti che monopolizzano l'attenzione del visitatore per l'intensità e la particolarità del contenuto.

2. *Il museo Aldrovandiano*

Nella sua attuale sistemazione, il museo si apre con la sala che racchiude la «prima galleria»⁵ naturalistica della storia: quella creata da Ulisse Aldrovandi (1522-1605), il padre della Storia Naturale moderna, nonché titolare nel 1560 della prima cattedra di Scienze Naturali dell'ateneo, facendo di Bologna uno dei maggiori centri di ricerca naturalistica europea. È qui raccolto l'apparato di reperti necessari «a uno studioso che si accinga, con le sole sue forze e quasi con i soli suoi mezzi, alla gigantesca impresa di catalogare il mondo naturale, anzi a scri-

³ Tra altri cfr. Tega 1986.

⁴ Ceccarelli 1988, pp. 78-88.

⁵ Pomian 2020, p. 170.

verne la storia, quindi a costruire il grande cumulo di citazioni e informazioni di ogni genere pervenute fino a lui»⁶. La raccolta viene collocata a Palazzo Poggi nel 1740, proveniente dal palazzo pubblico della città⁷ (fig. 1). Aldrovandi ha infatti donato al Senato felsineo il suo museo considerato «il miglior esempio di gabinetto di oggetti naturali della seconda metà del Cinquecento [...], legato per testamento nel 1603 alle autorità di Bologna affinché lo mettessero a disposizione del pubblico»⁸, precisando che «né cosa alcuna sia mai deteriorata né alienata né trasportata fuori del museo né fuori della città»⁹. Al Senato della città occorre una dozzina d'anni per dare corso alla volontà del botanico: solo nel 1617 la raccolta è aperta al pubblico in cinque sale (nell'area dell'attuale sala Borsa), che di massima rispetta l'ordine indicato dal donatore nel suo testamento. Intorno al 1657, inoltre, essa viene integrata dalla collezione di Fernando Cospi (1606-1686)¹⁰. Il trasferimento nell'antica via san Donato (oggi Zamboni) del patrimonio di Aldrovandi – insieme a quello di Cospi – è stato possibile in quanto dal 1714 la fabbrica senatoria è divenuta sede di un'importante istituzione destinata a un luminoso futuro: l'Istituto delle Scienze. La collezione, peraltro, mostra anche in forma compiuta il grande interesse di Aldrovandi per l'arte e la stampa; ne è testimonianza l'eccellente laboratorio di disegnatori, intagliatori e stampatori formatosi intorno a lui per la creazione della sua celebre *Historia Naturale*. Il museo, caso veramente unico nella storia della stampa, conserva alcune migliaia di tavolette xilografiche in

⁶ Lugli 1988, p. 160.

⁷ È nel 1907 che il museo aldrovandiano viene disposto nella prima sala, ad opera del geologo Giovanni Cappellini, fondatore dell'omonimo museo di geologia.

⁸ Il testamento di Aldrovandi – pubblicato da Fantuzzi 1774 – contiene dettagliate disposizioni per la conservazione dei materiali donati al «Regimento della città di Bologna». Cfr. anche l'importante volume di Olmi 1992.

⁹ Brizzolara 1984, p. 119.

¹⁰ Cospi ha donato il suo museo «per servitio pubblico [...], fornita di un catalogo [...] con Molte figure, et eruditioni» Petrucci 1984, p. 28; il museo raccoglieva, oltre a oggetti naturali, curiosità erudite come urne cinerarie etrusche, coltelli, oggetti esotici, ecc. ed è una delle poche *Wunderkammern* a disporre di un catalogo, Legati 1677.

legno di pero pronte per l'uso: esse dovevano comporre le illustrazioni di animali, uccelli, piante, pesci, minerali e draghi della sua *Historia* (pubblicata però per la maggior parte dopo la sua morte) e che Aldrovandi dona insieme ai quattordici armadi che le contenevano, da lui denominati le *Pinachoteche*.

3. «Un'immensa collezione di tutto ciò che è necessario allo studio delle scienze e alla pratica delle arti»¹¹

Definito da Krzysztof Pomian «un vero personaggio da romanzo», Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) è il fondatore dell'Istituto delle Scienze. Appartenente a una famiglia nobile, ha trascorso gran parte della sua vita:

percorrendo l'Europa in lungo e in largo, da Costantinopoli a Londra passando per l'Ungheria, i Balcani, la Germania, la Francia in qualità di diplomatico e di uomo d'armi, ma anche [come] eminente personalità del mondo delle lettere, membro della Royal Society e dell'Accademia delle Scienze di Parigi (Pomian 2022, p. 178).

In sintesi, si tratta di un uomo d'armi e di cultura. Le avventure militari, infatti, non gli hanno precluso la possibilità di studiare la geografia, la natura, il mare, il corallo, il Danubio, ecc. come attestano gli studi che ci ha lasciato.

L'intento felsineo di Marsili è quello di creare un Istituto che già nel 1707 va delineando nello scritto *Parallelo dello Stato moderno dell'Università di Bologna con l'altre al di là dei monti*¹², dove, senza perifrasi alcuna, dichiara che il glorioso studio bolognese versa in grave stato di crisi e non raggiunge più l'elevata qualità che, per secoli, lo aveva reso famoso in tutta Europa. Il prestigio dello *Studium* bolognese, dalla fine del XVII secolo, andava via via scemando, e Marsili – rientrato in città dopo quasi un trentennio all'estero – trova una situazione radicalmente modificata rispetto a quella che lui stesso aveva frequentato¹³.

¹¹ Archenholtz 1787, p. 71.

¹² Marsili 1711, cit. in Bortolotti 1930, pp. 411-412.

¹³ Lo scritto il *Parallelo* trova ispirazione in Bacone e all'opera della Royal Society e Accademia delle Scienze di Parigi.

Il conte già da tempo coltivava il desiderio di fondare un'«accademia, che può trovare finalmente pieno compimento nel 1714 quando l'Istituto delle Scienze e delle Arti inizia la sua attività; si tratta fin dall'inizio di una istituzione «privata», che non prende il via dalla volontà di un principe, quanto dalla determinazione di un cocciuto uomo di scienza. Nelle *Costituzioni dell'Istituto delle Scienze* – promulgate già nel 1711 – Marsili esplicita con grande limpidezza le sue intenzioni: il desiderio è quello di predisporre una struttura complementare – e non in antagonismo – con quella dello *Studium*, per creare un laboratorio dove gli studenti e «tutti quelli che vorranno imparare, siano cittadini o forestieri», possano partecipare e seguire corsi riguardanti le diverse scienze sperimentali sotto la guida di insegnanti di valore. Tutto ciò precisando che le modalità di insegnamento devono evitare «alcuno studio o discorso scientifico, che convenisse nella forma di una Lezione, o che si potesse chiamare una vera Lezione propria delle cattedre del Pubblico Studio», ma al contrario seguire «la pratica delle osservazioni, operazioni, esperimenti, ed altre cose di simile natura»: insegnamenti incentrati sul metodo empirico, in cui niente viene dato a priori, ma tutto è da dimostrare¹⁴. L'Istituto delle Scienze è un luogo che un visitatore settecentesco – l'abate Coyer – ha molto accuratamente così descritto:

esco ora da un labirinto di scienze: Fisica sperimentale, Geometria, Astronomia, Meccanica, Chimica, Anatomia, Storia naturale e anche le Arti, Architettura, Pittura, Scultura; ciascuna facoltà ha la sua sede in un edificio vasto con tutti gli strumenti che le sono necessari, e rinomati professori. [...] Sembra di vedere l'Atlantide del cancelliere Bacone portata a compimento¹⁵.

Si può veramente dire che l'Istituto delle Scienze è stata una realizzazione di sicuro livello europeo, per l'originalità della concezione, la magnificenza della sede, la ricchezza e la modernità della strumentazione scientifica, oltre al valore degli scienziati che vi operarono.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Abate Coyer 1775, p. 210.

4. *Divulgare l'anatomia umana*

La fortuna dell'Istituto delle Scienze prosegue anche dopo la morte del suo fondatore grazie al bolognese Prospero Lambertini, al secolo papa Benedetto XIV (1675-1758), che sostiene e finanzia raffinate strumentazioni in campo ottico. Inoltre compete a lui anche il forte impulso dato allo studio dell'anatomia. Nella città felsinea, infatti, diventa sempre più cogente il bisogno di conoscere l'anatomia umana direttamente dallo studio del cadavere; ed essendo le dissezioni piuttosto rare¹⁶, nonché facilmente deperibili, l'esigenza di poter disporre di modelli anatomici a grandezza naturale e realizzati in materiale duraturo fa emergere una tecnica, la ceroplastica, destinata a produrre una vera e propria svolta nella conoscenza a livello didattico del corpo umano. Nel 1742 Benedetto XIV affida a Ercole Lelli (1702-1766)¹⁷ – «direttore di figura» dell'Accademia Clementina, la cui sede si trovava al piano terra di Palazzo Poggi – la realizzazione di otto sculture anatomiche a grandezza naturale, un nudo maschile e uno femminile che completa in sei anni. Con una disposizione papale del 28 novembre 1747 queste statue andranno a istituire la sala di Notomia nell'Istituto delle Scienze (fig 2); dopo travagliati spostamenti esse sono ora tornate – con tanto di teche – nell'ambiente che era stato loro destinato nell'importante Istituto. Nello spirito dell'istituzione, la sala dedicata a Ercole Lelli diviene un luogo di incontro per scienziati e artisti allo scopo di far progredire la medicina e di preparare adeguatamente i futuri medici. È l'avvio di una tradizione che prosegue con Giovanni Manzolini (1700-1755), ma soprattutto, a partire dal 1758, con sua moglie Anna Morandi (1714-1774), associata all'Accademia Clementina in sostituzione di Lelli. Diversamente dal suo predecessore, la cui attenzione si concentra sulla miologia, lei ha indagato la fisiologia degli organi di senso, dell'apparato uro-genitale e del sistema car-

¹⁶ Per accondiscendere alle esigenze degli studiosi, l'illuminato cardinale, poi papa, concede la possibilità di prelevare i cadaveri anche dalle case private, perché la «sezione anatomica era tanto necessaria per imparare», Martinotti 1926, p. 18. Più in generale su Papa Clemente XIV, cfr. Messberger 2016, pp. 93-119.

¹⁷ Cfr. Medici 1856; Emiliani 1979.

dio vascolare. Anna raggiungerà presto livelli di altissima qualità scientifica¹⁸, tenendo lezioni per gli studenti e mantenendo stretti rapporti con le figure più autorevoli del mondo scientifico della città. E pur nella sua condizione di donna vedova ottiene rapidamente i dovuti riconoscimenti: aggregata *ad honorem* all'Accademia Clementina, su invito del Pontefice viene annualmente compensata per tenere le lezioni in casa sua o all'università e il suo studio è visitato da importanti personalità¹⁹. Nella sala che attualmente ospita le sue cere sono disposti anche due ritratti in «scarabattoli» d'epoca: quello del marito Giovanni (fig. 3) e il proprio autoritratto (fig. 4), dove entrambe le figure sono colte mentre stanno praticando una dissezione anatomica. È probabile che Anna, subito dopo la dipartita del marito, ne abbia eseguito il ritratto, una scultura di grande raffinatezza formale in cui l'uomo, con sguardo spento e ribassato, solleva la mano destra con tanto di bisturi, mentre la sinistra è appoggiata sul cuore che sta dissezionando. La carnagione giallognola, con la barba non rasata di fresco, oltre a veicolare un'apparenza melanconica, attesta che Giovanni sia stato ritratto dopo la sua morte²⁰. E come in ogni ritratto *post mortem* si può prevedere che di Giovanni si possedesse un calco del volto.

Ilaria Bianchi sostiene che «è presumibile che nell'officina della ceroplasta esistessero modelli o calchi per la riproduzione di preparati, o quanto meno di alcune parti di essi. Su tali modelli, sulle 'basi', la Manzolini interveniva nuovamente rendendo il pezzo dotato di una sua unicità». A ben guardare, le mani del ritratto di Giovanni sembrano un calco delle due mani (fig. 5) realizzate da Anna Morandi per illustrare il senso del

¹⁸ I soggetti più ricorrenti nelle numerosissime tavole prodotte da Anna Morandi, e delle quali si conservano le esaurienti descrizioni redatte da lei stessa nel manoscritto B. 2193, conservato nella Biblioteca universitaria, sono oltre ai cinque sensi, e all'apparato uro-genitale, alla conformazione ossea dei feti e dell'adulto. Ceroplasta di fama internazionale, applicò la sua esperta manualità anche in direzione più specificamente artistica, realizzando opere che rimangono a testimonianza del costume settecentesco, cfr. Ottani; Giuliani Piccari, 1988, pp. 81-103.

¹⁹ Su Anna Morandi la bibliografia è ormai piuttosto vasta, vedi in particolare Messbarger 2003, pp. 123-154; Messbarger 2010; Dacome 2017; Arienti 2012.

²⁰ Perini, 1988, pp. 176-188.

tatto. Inoltre, «l'artista dà il suo volto quando si tratta di realizzare un *Volto di donna* (fig. 6), al *Semivolto di uomo* quello del marito». In effetti, i lineamenti della tavola con il *Semivolto di uomo* mostrano una somiglianza con la parte inferiore del volto di Giovanni, e così pure il *Volto di donna* con quello di Anna²¹. Entrambi i volti dei due ritratti sono stati ovviamente oggetto di intervento da parte della ceroplasta per adattarli, non foss'altro, al tempo che inesorabilmente era trascorso dalla realizzazione dei volti su tavola²². Ecco allora che in questo ambiente, oltre a gustare le opere eseguite in cera, è possibile ripercorrere il modo in cui la ceroplasta lavorava. Ma in questa sintetica incursione, non si può dimenticare che l'autoritratto di Anna Morandi va considerato come una vera e propria autobiografia: la ceroplasta si ritrae con la cera, il materiale con cui sapientemente lavora, mentre pratica una dissezione al cervello, con il volto fiero, guarda davanti a sé profondamente assorta nelle intense meditazioni su come procedere nel suo agire.

5. In chiusura

In occasione delle celebrazioni aldrovandiane, nel 2022, una parte del museo è stata oggetto di un importante lavoro di *restyling* per ospitare l'esposizione *L'altro Rinascimento. Ulisse Aldrovandi e le meraviglie del mondo*. In particolare, alcuni ambienti sono stati dotati di una doppia illuminazione che permette di vedere ciò che prima rimaneva in ombra: il sistema di illuminazione ora provvede a far comprendere correttamente sia la parte in basso con le suppellettili e sia quella in alto con i fregi ad affresco.

Il museo, per la sua stessa natura, dev'essere una struttura dinamica, deve saper rinnovarsi senza tuttavia perdere di vista la tradizione. Tuttora l'allestimento del museo di Palazzo Poggi è al centro di una radicale ristrutturazione che in capo a tre

²¹ Bianchi 2002, pp. 21-41; Bianchi 2006, pp. 129-145.

²² Il ritratto in cera spesso veniva eseguito con la maschera funeraria, realizzata dopo la morte, ma qui i volti erano già stati precedentemente «presi»; sul ritratto in cera in generale cfr. Schlosser 1911; Daninos 2012.

anni disporrà di un nuovo layout e di aggiornate narrazioni. La motivazione è semplice: i musei universitari dell'*Alma Mater* – che tanto hanno dato alla didattica e alla sperimentazione – devono essere sempre più accreditati come luoghi della cultura alla pari di altri edifici e musei storici, inserendosi sempre più nel tessuto cittadino e non solo. Anche perché – come nel caso di Ulisse Aldrovandi e di Anna Morandi – la natura e il corpo umano riprodotti con precisione scientifica e abilità artistica mantengono pienamente la loro validità, e dunque possono affrontare le nuove sfide del futuro anche in epoca tecnologica.

Riferimenti bibliografici / References

- Archenholtz von J.W. (1787), *England und Italien*, Leipzig; Verlag der Dykschen Buchhandlung.
- Arieti S. (2012) Morandi Anna, *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 76, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-morandi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/anna-morandi_(Dizionario-Biografico)/>), 17.02.2025.
- Bianchi I. (2002), *Femminea natura degli studi sopra il cadavere: l'arte della scienza di Anna Morandi Manzolini*, «Annuario della scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'università di Bologna», 3, pp. 21-41.
- Bianchi I. (2006), *Le cere anatomiche di Anna Morandi Manzolini tra Bologna e l'Europa*, «Il Carrobbio», 134, pp. 129-145.
- Bortolotti E. (1930), *La fondazione dell'Istituto e la Riforma dello Studio di Bologna*, in *Memorie intorno a Luigi Ferdinando Marsili pubblicate nel secondo Centenario dalla morte per cura del Comitato marsiliano*, Bologna: Zanichelli, 1930, pp. 411-412.
- Brizzolaro A. M. (1984), *Il museo di Ulisse Aldrovandi*, in *Dalla stanza delle Antichità al museo Civico*, a cura di C. Morigi Govi, G. Sassatelli, Bologna: Grafis, pp. 119-124.
- Ceccarelli F. (1988), *Il palazzo e il quartiere universitario tra Ottocento e Novecento*, in *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 79-88.
- Cervellati P.L. (1979), *Palazzo Poggi e la Specola*, in *I materiali dell'Istituto delle Scienze*, Bologna: Clueb, pp. 115-120.
- Coyer G.F. (1775), *Voyages d'Italie et de Hollande*, Paris: Duchesne, in *Bologna negli scrittori stranieri*, a cura di A. Sorbelli, (1973), Bologna: Atesa.
- Dacome L. (2017), *Malleable Anatomies*, Oxford: Oxford University Press.

- Daninos A., a cura di (2012), *Avere una bella cera. Le figure in cera a Venezia e in Italia*, Milano: Officina Libraria.
- Emiliani A. (1960), *Ritratti in cera del Settecento bolognese*, «Arte figurativa antica e moderna», VIII, 2, pp. 28-35.
- Emiliani A. (1979), *Un modello museografico per i materiali dell'Istituto delle Scienze*, in *Materiali dell'Istituto delle Scienze*, catalogo della mostra, Bologna: Clueb, pp. 121-136.
- Fantuzzi G. (1774), *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, Bologna: Lelio dalla Volpe.
- Fortunati V. (2000), *I dipinti murali di Palazzo Poggi. Artisti e letterati a Bologna alla meta del Cinquecento*, in *L'immaginario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, a cura di V. Fortunati, V. Musumeci, Bologna: Editrice Compositori, pp. 15-31.
- Legati L. (1677), *Museo Cospiano: annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna: per Giacomo Monti.
- Lugli A. (1988), *Il laboratorio di Ulisse Aldrovandi: iconografiae cultura antica*, in *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, pp. 160-175.
- Martinotti G. (1927), *Prospero Lambertini e lo studio dell'anatomia in Bologna*, Bologna: Società Tipografica Mareggiani, XII, pp. 5-28.
- Medici M. (1856), *Elogio d'Ercole Lelli*, in *Memorie dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna*, VII, s.e., p. 173.
- Messbarger R. (2003), *Re-membering a Body of Work: Master Anatomist Anna Morandi Manzolini*, «Studies in Eighteenth-Century Culture», 32, pp. 123-154.
- Messbarger R. (2010), *The Lady Anatomist. The life and work of Anna Morandi Manzolini*, Chicago: The University of Chicago Press, 2010; tr. it., *La signora anatomista. Vita e opera di Anna Morandi Manzolini*, Bologna: il Mulino 2021.
- Messbarger R. (2016), *The Art and Science of Human Anatomy in Benedict's Vision of the Enlightenment Church*, in *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, eds. R. Messbarger, C.M.S. Johns, P. Gavitt, Toronto: University of Toronto Press 2016, pp. 93-119.
- Olmi G. (1992), *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna: il Mulino.
- Ottani V., Giuliani Piccarì G. (1988), *L'opera di Anna Morandi Manzolini nella ceroplastica anatomica bolognese*, in *Alma Mater Studio-rum: la presenza femminile dal XVIII al XX secolo: ricerche sul rapporto donna/cultura universitaria nell'Ateneo bolognese*, Bologna: Clueb, pp. 81-103.
- Ottani Cavina, A., a cura di (1988), *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale.

- Perini G. (1988), *La camera anatomica dell'Istituto delle Scienze*, in Ottavi Cavina 1988, pp. 176-188.
- Petrucci F. (1984), «Cospi, Ferdinando», in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, <https://www.treccani.it/enciclopedia/ferdinando-cospi_%28Dizionario-Biografico%29/>, 17.02.2025.
- Pomian K. (2001), *Les musée, une histoire mondiale. I. Du trésor au musée*, Paris: Gallimard 2020.
- Schlosser J. Von (1911), *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, Wien: Tempsky.
- Spallanzani M. F. (1984), *Le 'camere di storia naturale'. L'Istituto delle Scienze di Bologna nel Settecento*, in *Scienza e letteratura nella cultura italiana del Settecento*, a cura di R. Cremante, W. Tega, Bologna: il Mulino, pp. 149-183.
- Tega W. (1986), *Anatomie accademiche*, Bologna: il Mulino.

Appendice



Fig. 1. *Sala Aldrovandi*, secolo XVIII, Bologna, Museo di Palazzo Poggi.



Fig. 2. *Sala della Notomia con le ceroplastiche del corpo umano di Ercole Lelli*, 17Bologna, Museo di Palazzo Poggi.



Fig. 3. Anna Morandi, *Ritratti di Giovanni Manzolini*, 1755 circa, cera, modellatura, pittura, cm 90x82x68, Bologna, Museo di Palazzo Poggi.



Fig. 4. Anna Morandi, *Autoritratto*, 1755 circa, cera, modellatura, pittura, cm 90x82x68, Bologna, Museo di Palazzo Poggi.



Fig. 5. Anna Morandi, *Coppia di mani*, 1754 circa, 41x41x8, cera, modellatura, pittura, legno, intaglio, pittura, tessuto, cm 90x82x68, Bologna, Museo di Palazzo Poggi.



Fig. 6. Anna Morandi, *Volto femminile*, post 1754, cera, modellatura, pittura, legno, intaglio, pittura, tessuto, 37x35x12, Bologna, Museo di Palazzo Poggi.

Pasquale Fameli*

La collezione del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

Il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna possiede un corpus di opere custodito presso la Biblioteca delle Arti – Sezione di Arti Visive «I.B. Supino» del Complesso di Santa Cristina. L'acquisizione delle prime opere coincide con il rinnovo dell'Istituto bolognese di Storia dell'Arte, riaperto il 27 marzo 1954 con intitolazione a Iginio Benvenuto Supino, e si deve all'allora direttore Rodolfo Pallucchini, convinto del fatto che l'insegnamento della storia dell'arte non debba passare solo per le parole ma anche e soprattutto per il contatto diretto con le sue fonti primarie¹. Un'idea che Pallucchini mutua dal suo maestro Giuseppe Fiocco e che si concretizza sempre più nell'organizzazione di viaggi d'istruzione e visite a pinacoteche e mostre temporanee per gli studenti. Le acquisizioni avvenute si devono con ogni probabilità ai rapporti diretti che Pallucchini aveva con molti artisti, anche in virtù del ruolo di Segretario Generale della Biennale di Venezia ricoperto dal 1948 al 1956.

Alle pareti del rinato istituto in Palazzo Poggi correavano almeno dieci opere tra incisioni e disegni donate da sette artisti tra i più rappresentativi della cultura figurativa italiana di primo Novecento. Le opere sono *Figura* (1949) di Renato Birolli, *Maternità* (1951) di Carlo Carrà, *Capanni* (s.d.) di Carlo Corsi,

* Pasquale Fameli, Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Bologna, Dipartimento delle Arti, via Barberia 4, 40123 Bologna, e-mail: pasquale.fameli@unibo.it.

¹ Tutte le informazioni relative alla costituzione del primo nucleo di opere si devono al documentato studio di Moretto 2011, cui si rimanda anche per la dettagliata analisi delle opere.

Figura (1951) di Pompilio Mandelli, *Studio per Immagine del tempo* (1951) di Emilio Vedova, *Nudo* (1950) di Alberto Viani e quattro acqueforti di Giorgio Morandi: *Paesaggio* (1913), *Paesaggio con ciminiera* (1926), *Natura morta* (1930) e *Gruppo di zinnie* (1931). Sono opere già presentate, insieme a quelle di altri importanti artisti di quegli anni, in una mostra alla Saletta degli Amici dell'Arte di Modena nel novembre 1953 intitolata proprio *La raccolta di disegni e stampe dell'Istituto di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna*. La presenza di trentatré lavori in mostra rivela l'ampiezza del progetto di acquisizione ai suoi inizi, includendo anche stampe e disegni di Felice Casorati, Massimo Campigli, Giovanni Ciangottini, Filippo De Pisis, Virgilio Guidi, Mino Maccari, Paolo Manaresi, Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Giuseppe Santomaso, Ernesto Treccani, Tono Zancanaro, insieme a quelle di grandi autori internazionali quali Marc Chagall, Edouard Manet e Pablo Picasso. L'eterogeneità tecnica, stilistica e cronologica delle opere non consente di individuare altro criterio di selezione che la documentazione quanto più varia possibile delle principali tendenze figurative italiane e internazionali del Novecento, nell'idea dichiarata che «la contemporaneità riflette la nostra condizione umana d'oggi»². Tuttavia, il trasferimento di Pallucchini all'Università di Padova nel 1956 compromette il completamento del progetto³, lasciando molte opere a un destino incerto. Al Dipartimento delle Arti restano quindi dieci dei pezzi certamente esposti all'apertura dell'Istituto, insieme a una *Composizione* (1955-57) di Sergio Romiti e dell'*Albero – ombra* (1973) di Mandelli avvenuta in anni successivi. Queste aggiunte si devono probabilmente all'interessamento di France-

² Pallucchini 1954.

³ È opportuno segnalare che Pallucchini avvia un progetto analogo anche all'Università di Padova, giungendo attorno al 1967 alla costituzione di un ricco fondo di grafica contemporanea. Si veda in proposito Dal Canton 2011. Disattesa è rimasta purtroppo la proposta avanzata da Chiara Marin a Daniele Benati di organizzare una mostra, prima a Padova e poi a Bologna, che riunisse i due fondi, nonostante l'interlocuzione già avviata dallo stesso Benati con il Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

sco Arcangeli o del più giovane Carlo Volpe, che aveva già assistito Pallucchini nell'avvio del progetto⁴.

Con la riconversione dell'Istituto Supino in Dipartimento delle Arti Visive e il suo trasferimento nell'ex convento di Santa Cristina, avvenuto nel 2006, le opere vengono esposte nell'anticamera della Sala Riunioni sita al secondo piano della struttura. La criticità delle condizioni espositive induce però Daniele Benati, negli anni in cui è stato direttore del Dipartimento, a preservare le opere custodendole all'interno di un armadio sito nella Fototeca del Dipartimento stesso, dove risiedono tuttora. L'attenzione rivolta più di recente al *corpus* per la stesura di questo contributo ha sollecitato inoltre l'esigenza del loro spostamento in un luogo più appropriato e l'idea di avviare un progetto di digitalizzazione che permetta di valorizzarle e di renderle fruibili a fini di studio, evitando al contempo i rischi di un'esposizione permanente alla luce. Il trasferimento in Santa Cristina nel 2006 ha stimolato anche l'idea di provvedere all'acquisizione di nuove opere da collocare nei più ampi spazi della biblioteca e del chiostro, appena abbellito da un'opera di Ubaldo Della Volpe, *In quattro tempi* (2005): quattro pannelli in *medium density* dipinti a olio e tempera e collocate in corrispondenza di altrettante costolature⁵. L'opera è esemplificativa della poetica citazionista sviluppata da Della Volpe sin dagli Anni '70 e incentrata sulla simulazione della tecnica dell'affresco, basata sulle sue profonde competenze da restauratore. Sono immagini che riprendono il «fare grande» della pittura cinque-seicentesca, una magniloquenza volutamente anacronistica che guarda in particolare alla pittura di parata e alle sue seducenti illusioni ottiche.

La campagna di acquisizioni e di prestiti in comodato d'uso avviata nel 2006 sotto la direzione di Renato Barilli ha visto l'immediata adesione di Luigi Ontani⁶ con un'erma in ceramica posta di fronte all'ingresso dell'Aula Magna, poi rimossa

⁴ Si veda Volpe 1953.

⁵ Si veda in proposito Dehò 2005.

⁶ Per una conoscenza globale del percorso dell'artista resta fondamentale Maraniello 2009.

per ragioni conservative. La stessa sorte tocca ad alcune strutture in ferro di Mauro Staccioli, collocate nel cortile posteriore ma ritenute pericolose per le loro forme acuminate. Per difficoltà installative e limiti di spazio sono rimasti in sospeso altri tre comodati previsti, quelli di Joseph Kosuth, Eliseo Mattiacci e Mario Merz⁷. Sono andate a buon fine invece le donazioni di tre artisti legati al gruppo dei Nuovi Nuovi, ossia Bruno Benuzzi, Luigi Mainolfi e Giorgio Zucchini⁸, come pure quella di un esponente eterodosso dell'Arte Povera, Claudio Parmiggiani⁹. Le opere dei primi tre arredano a tutt'oggi le pareti della biblioteca e mostrano soluzioni tra le più rappresentative della loro produzione. *In riva a un cielo appassito* (2007) di Benuzzi è una tavola metallizzata che reinventa il formato della predella medievale e la porta su una più vasta scala. Ai lati dell'immagine sono montate a collage alcune infiorescenze surreali, dipinte con un impasto di acrilico e farina, attorno alle quali svolazzano alcuni angioletti festanti ripresi da pitture antiche. L'opera condensa elementi tipici dello stile decorativo sviluppato da Benuzzi già nei primi Anni '80, dalla sofisticatezza dei rimandi iconografici all'effetto vellutato della materia impiegata. La *Capretta* (1999) di Mainolfi è invece la riduzione dell'ovino indicato nel titolo a una struttura elementare in ferro che fa pensare a una versione artigianale degli scheletri poligonali della grafica 3D. È l'esemplare estratto da un ipotetico bestiario pla-

⁷ La scelta di questi tre artisti non è stata casuale: Kosuth e Merz sono stati infatti assegnatari di una laurea honoris causa in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo da parte della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna rispettivamente il 26 febbraio e il 4 maggio 2001. Mattiacci è stato invece uno degli artisti della stagione del Comportamento sui quali Barilli è intervenuto criticamente in varie occasioni almeno a partire dalla Biennale di Venezia del 1972, nell'ambito della quale ha coordinato il Padiglione Italia al fianco di Arcangeli. Si vedano in merito Barilli 1993, Barilli, Cavallucci, Spadoni 1994 e Barilli 2017.

⁸ Anche in questo caso, la scelta dei tre artisti si deve all'interesse critico che Barilli ha dedicato loro sin dalla fine degli anni Settanta. Sull'attività del gruppo si vedano Barilli 1980; Alinovi, Barilli, Daolio 1981; Barilli, Daolio 1995 e 2011. Tra le più complete pubblicazioni dedicate ai tre artisti si vedano rispettivamente Malossini 2023; Castagnoli, Passoni 1995; Malossini 2021.

⁹ Per una conoscenza dell'artista si vedano in particolare Amic 2010 e Recalcati 2016, pp. 177-206.

stico che riafferma l'esigenza tutta novecentesca di alleggerire la scultura per renderla più adatta alla velocità della vita odierna. Gli *Uccelli* (1998) di Zucchini attraversano invece lo spazio paratattico di un fregio che collega idealmente i pannelli del trittico, assecondando la vocazione decorativa emersa nella sua ricerca già a partire dagli Anni '80. Non mancano neppure alcuni inserti citazionisti che risalgono a certe strategie creative di quello stesso decennio, volutamente abbassati da un effetto *décalpage* che riduce le figure a evanescenti *silhouette*.

L'opera di Parmiggiani consiste invece nel posizionamento di due *Sculture d'ombra* (2008) all'interno delle mostre di finestra presenti nella Sala Riunioni del Dipartimento¹⁰. Sono tele che recano le impronte di alcuni libri prodotte per affumicatura e prodotte su misura per aderire allo spazio vuoto delle architetture dipinte. Si tratta quindi di un'opera *site-specific*, donata dall'artista in occasione di una giornata di studi dedicata alla memoria di un amico fraterno, Alessandro Serra¹¹, docente di psicologia dell'arte formatosi alla scuola di Luciano Anceschi e scomparso prematuramente nel 2007. La distanza di tempo e la notevole differenza di scelte potrebbe far pensare che questa seconda fase di acquisizioni sia disgiunta dalla prima. Tuttavia, lo stesso Barilli ha dichiarato: «l'idea non è nuova, anzi riprendiamo un'iniziativa di un precedente direttore, Rodolfo Pallucchini, che riuscì ad avere in donazione disegni e acquerelli di Morandi, Carrà, De Pisis»¹². È allora un progetto svolto nel segno di una continuità ideale, per intenti e per modalità, che si spera possa riprendere in un prossimo futuro.

Riferimenti bibliografici/References

Alinovi F., Barilli R., Daolio R., a cura di (1981), *La qualità (sviluppo dei nuovi-nuovi)*, catalogo della mostra (Ferrara, Padiglione d'Arte Contemporanea, Parco Massari, 10 maggio – 21 giugno 1981), Ferrara: Tosi.

¹⁰ Su questa particolare tipologia di opere si vedano i contributi di Didi-Huberman 2002 e Recalcati 2023.

¹¹ Si veda in proposito Tartarini 2009.

¹² La dichiarazione è riportata in Naldi 2006.

- Amic S., a cura di (2010), *Claudio Parmiggiani. Naufragio con spettatore*, catalogo della mostra (Parma, Palazzo del Governatore, 23 ottobre 2010 – 16 gennaio 2011), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barilli R., a cura di (1980), *Dieci anni dopo. I Nuovi Nuovi*, catalogo della mostra (Bologna: Galleria d'Arte Moderna, dal 15 marzo 1980), Bologna: Grafis.
- Barilli R., a cura di (1993), *Eliseo Mattiacci*, catalogo della mostra (Ancona: Ente Fiera, 10 ottobre – 14 novembre 1993), Milano: Mazzotta.
- Barilli R., a cura di (2017), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, catalogo della mostra (Prato: Centro Pecci, 7 maggio – 24 settembre 2017), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Barilli R., Cavallucci F., Spadoni C., a cura di (1994), *Il Campigna. Premio Campigna 38esima edizione, Santa Sofia. Per un parco di sculture all'aperto. Eliseo Mattiacci – Francesco Somaini*, catalogo della mostra (Santa Sofia: Galleria d'arte contemporanea Vero Stoppioni, 18 settembre – 6 novembre 1994), Roma: Gangemi.
- Barilli R., Daolio R., a cura di (1995), *I Nuovi-Nuovi*, catalogo della mostra (Torino: Galleria d'Arte Moderna, 17 maggio – 9 luglio 1995), Milano: Fabbri.
- Barilli R., Daolio R., a cura di (2011), *Siamo sempre Nuovi-Nuovi*, catalogo della mostra (Firenze: Centro d'arte Spaziotempo, 21 marzo – 5 maggio 2009), Poggibonsi: Cambi.
- Castagnoli P.G., Passoni R., a cura di (1995), *Mainolfi*, catalogo della mostra (Torino: Galleria d'Arte Moderna, 24 maggio – 23 luglio 1995), Milano: Fabbri.
- Dal Canton G. (2011), *Pallucchini e la collezione di arte contemporanea dell'Istituto di Storia dell'arte dell'Università di Padova*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, pp. 141-156.
- Dehò V. (2005), *Ubaldo della Volpe. In quattro tempi. Santa Cristina*, Bologna: MAMbo.
- Didi-Huberman G. (2009), *Génie du non-lieu. Sur Claudio Parmiggiani*, Paris: Minuit, 2001; trad. it. *Sculture d'ombra. Aria, polvere, impronte, fantasmi*, Torino: Allemandi.
- Malossini S., a cura di (2021), *Giorgio Zucchini. I miei occhi ardevano*, catalogo della mostra (Bologna: Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, 5 – 28 novembre 2021), Bologna: Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna.
- Malossini S., a cura di (2023), *Bruno Benuzzi. Le origini scampanate*, catalogo della mostra (Bologna, Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, 26 gennaio – 17 febbraio 2023), Bologna: Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, 2023.
- Maraniello G., a cura di (2009), *Luigi Ontani. Gigante3RazzEtà7Arti-CentAuro*, catalogo della mostra (Bologna: Museo d'Arte Moderna, 24 gennaio – 4 maggio 2008), Bologna: MAMbo.
- Moretto T. (2011), *Pallucchini e la collezione di arte contemporanea*

- al Dipartimento di arti visive dell'Università di Bologna*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 35, pp. 131-140.
- Naldi P. (2006), *Santa Cristina delle Arti Visive*, «La Repubblica», 1 febbraio 2006.
- Pallucchini R. (1954), *Il rinnovato Istituto di Storia dell'arte inaugurato al nome di Iginio Benvenuto Supino*, bozza di relazione conservata presso l'Archivio Storico dell'Università di Bologna, b. 1, fase. «Istituto di Storia dell'arte I. B. Supino – inaugurazione» 42/10.
- Recalcati M. (2016), *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Milano: Feltrinelli.
- Recalcati M. (2023), *Il trauma del fuoco. Vita e morte nell'opera di Claudio Parmiggiani*, Venezia: Marsilio.
- Tartarini C., a cura di (2009), *Scritti per Alessandro Serra*, Bologna: Clueb.
- Volpe C. (1953), *La raccolta di disegni e stampe dell'Istituto di Storia dell'Arte presso l'Università di Bologna*, catalogo della mostra (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 14-24 novembre 1953), Modena: Saletta degli Amici dell'Arte.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Bruno Benuzzi, *In riva a un cielo appassito*, 2007, tecnica mista su tavola, 64 x 242 cm.



Fig. 2. Luigi Mainolfi, *Capretta*, 1999, ferro, 124 x 136 x 27 cm.



Fig. 3. Giorgio Zucchini, *Uccelli* (particolare), 1998, tempera su tela, 100 x 300 cm.



Fig. 4. Claudio Parmiggiani, *Sculpture d'ombra*, 2008, fuliggine su tela, 120 x 120 cm cad.

Donatella Pegazzano*

Villa La Quiete: conservazione e valorizzazione di una dimora storica nel Sistema Museale dell'Università di Firenze

L'impegno e la presenza degli storici dell'arte all'interno del Sistema Museale dell'Università di Firenze costituitosi nel 2018, risale a tempi molto recenti, vista anche la vocazione eminentemente scientifica dei musei universitari degli atenei in genere, alla quale non si sottrae quello fiorentino. Nello specifico le principali collezioni del Sistema fiorentino sono costituite dall'Orto Botanico, dalla Specola, dal Museo di Antropologia¹. All'interno di questa costellazione museale di indubbia rilevanza ed antichità si sono aggiunte tra la fine del secolo scorso e la prima metà del nuovo millennio, due ville storiche: *Il Gioiello* sul colle di Arcetri, legato alla storia di Galileo Galilei e Villa La Quiete (fig. 1), un tempo sede della congregazione religiosa fondata nella prima metà del Seicento da Eleonora Ramirez de Montalvo (1602-1659) che vi istituì un educando femminile per le giovani della nobiltà². Ma il luogo fu anche,

* Donatella Pegazzano, Associata di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Firenze, Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo, via Capponi 9, 50132 Firenze, e-mail: donatella.pegazzano@unifi.it.

Desidero ringraziare il direttivo della CUNSTA per avermi coinvolta in questo progetto e le colleghe dell'università di Cagliari per la generosa ospitalità.

Chi scrive ha fatto parte, dal 2016, del consiglio scientifico per la valorizzazione di Villa La Quiete e, dal 2018, di quello del Sistema Museale dell'Università di Firenze, in qualità di museologa e storica dell'arte. Ringrazio l'attuale direttrice tecnica del Sistema Museale Lucilla Conigliello e il suo presidente, Marco Benvenuti, con il personale della villa, per il lavoro fin qui svolto insieme in una rara unità di intenti.

¹ Per la costituzione del Sistema Museale universitario fiorentino si rimanda a: <<https://www.sma.unifi.it/>>, 10.09.2024.

² Per una storia generale della Villa si veda: De Benedictis 1997. L'argomento

parallelamente, una residenza medicea, che rimase a lungo nella disponibilità delle granduchesse della dinastia fiorentina così come desiderato da Cristina di Lorena che, prima dell'insediamento delle Montalve, aveva voluto fare della villa un luogo di pace e di ritiro per tutte le principesse medicee³, così come avvenne soprattutto per Vittoria della Rovere e per sua nipote, l'ultima dei Medici, Anna Maria Luisa, Elettrice Palatina⁴. La *Quiete*, in virtù della coesistenza secolare tra le Montalve e le donne della dinastia medicea, possiede quindi una sua peculiare ed originale natura, non facilmente riscontrabile in altri contesti conventuali fiorentini, che ne ha determinata la fisionomia, così come ha influito sulla tipologia delle opere d'arte e degli arredi che si sono qui stratificati nel corso del tempo.

Ubicato nella zona collinare a nord del centro di Firenze – la cosiddetta ‘campagna medicea’ perché ricca di questi antichi possedimenti granducali, dalla villa di Castello a quella della Petraia – l'ampio edificio, insieme al suo quasi intatto giardino – oggi in corso di restauro per la cura del Sistema Museale dell'Ateneo, grazie ai fondi PNRR – entrò a far parte del patrimonio dell'università fiorentina nel 1992⁵. Nel 2010 la villa fu venduta dallo stesso ateneo alla Regione Toscana, mentre il patrimonio mobile, comprese quindi le opere d'arte, rimase di proprietà dell'università. Tra i due enti iniziò, poco tempo dopo, nel 2013, un rapporto di collaborazione per la gestione del complesso, disciplinato dalla stipula di una concessione, rinnovata nel 2020, che impegna l'Università nella valorizzazione

trattato in questo saggio è stato da me affrontato anche nella pubblicazione che ha seguito il convegno sul medesimo tema, organizzato nel febbraio 2018 presso l'Università di Firenze, dal collega Cristiano Giometti e da me. Pegazzano 2021a, pp. 77-87.

³ De Benedictis 1997.

⁴ Per lo stretto rapporto tra la principessa medicea e la villa si rimanda ai fondamentali studi di Stefano Casciu: tra i molti, Casciu 1997, pp. 129-146; 2006a, pp. 30-57.

⁵ Il passaggio di proprietà avvenne in seguito alla promulgazione, da parte del Presidente della Repubblica, della: *LEGGE 5 febbraio 1992, n. 176. Estinzione del conservatorio delle Montalve alla Quiete di Firenze e trasferimento del relativo patrimonio all' Università degli studi di Firenze*. Entrata in vigore il 15/03/1992. Per il testo della legge si veda: <www.normattiva.it/urires/N2Ls.urn:nir:stato:legge:1992;176>, 01.09.2024.

del patrimonio artistico e nell'istituzione di un percorso museale. Già due anni prima della costituzione del Sistema Museale l'Ateneo di Firenze aveva intrapreso una serie di azioni concrete per attuare quanto previsto dalla concessione e aperto un percorso di visita, oggi ancora limitato ad alcune zone della villa, rendendola così accessibile al pubblico attraverso visite guidate. Proprio le necessità legate alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio di questa dimora storica hanno determinato, ancora prima della costituzione del Sistema Museale, e già dal 2016, con la costituzione del consiglio scientifico per la valorizzazione di Villa La Quiete⁶, il coinvolgimento dei settori umanistici, chiamati per la prima volta a fornire consigli e consulenze per il recupero dei beni artistici e archivistici della villa. In questi anni di permanenza nei due consigli, prima quello della Quiete e poi quello del Sistema Museale, ho cercato di interpretare il mio ruolo non come meramente rappresentativo, ma traducendolo in un impegno attivo, concretizzatosi molto spesso in azioni dirette: di affiancamento delle procedure dei vari restauri, di ricerca di fondi per il finanziamento di questi ultimi, di progettazione di ordinamenti e allestimenti, di organizzazione di piccole mostre finalizzate a far conoscere al pubblico la villa e le attività di recupero e valorizzazione che vi si svolgono⁷. Tutte attività rese possibili, come del resto dovrebbe accadere in ogni museo, dalla capillare conoscenza del patrimonio lì conservato, alimentata dalle ricerche condotte nel vasto archivio delle Montalve, inventariato per la prima volta sempre grazie all'iniziativa del nostro Sistema Museale⁸. L'attività di ricerca svolta alla Quiete ha avuto positive ricadute anche sulla didattica universitaria, con il coinvolgimento degli studenti dei corsi di museologia e storia dell'arte che hanno usufruito di lezioni, visite alla Villa, e, per i giovani laureati, di borse di ricerca. Per gli studenti di museologia in particolare Villa La Quiete e il suo patrimonio possono rappresentare, e

⁶ Il consiglio del 2016 venne costituito grazie all'iniziativa dell'allora presidente del Museo di Storia Naturale dell'Ateneo di Firenze, Giovanni Pratesi.

⁷ Per le prime due esposizioni si rimanda a: Giometti, Pegazzano 2016, 2019a.

⁸ Per l'inventario dell'archivio si rimanda a Giagnoni 2022.

hanno rappresentato negli anni passati, un interessante caso di studio. Una dimora storica e al contempo un ex convento che, non essendo mai stato soppresso, conserva al suo interno articolazioni ambientali, opere d'arte, e suppellettili di varia tipologia che non sono più facilmente visibili in altri luoghi, un vero e proprio 'museo di sé stesso'⁹, dove è possibile studiare sul campo le modalità della formazione del patrimonio, frutto di una stratificazione secolare¹⁰. Il complesso degli oggetti della Quietè infatti, siano questi di pregio artistico o meno, ha origini diverse: ad esempio formano un nucleo coeso tutti i dipinti e le sculture, a tema sacro e di intonazione devozionale, voluti dall'Elettrice Palatina. Ma altre opere e arredi, nonché molti dei preziosi paramenti della chiesa, sono stati o il frutto di donazioni o di eredità, come il caso emblematico del lascito al convento da parte delle ultime rappresentanti dell'antica famiglia fiorentina dei Gondi¹¹. Infine, in molti casi, l'arrivo di nuovi quadri, sculture o mobili avvenne in virtù degli spostamenti in altri conventi che il gruppo delle Montalve residenti a Firenze – le sedi della congregazione erano infatti due, oltre alla villa il convento fiorentino – fu indotto a fare in seguito alle soppressioni degli istituti religiosi volute dall'amministrazione leopoldina alla fine del Settecento¹².

Per quanto riguarda la realizzazione di un percorso espositivo questo ha avuto inizio nel 2016 con l'organizzazione della mostra *Capolavori a Villa La Quietè*¹³, la mostra (fig. 2) venne decisa per la necessità di esporre le grandi pale d'altare cinque-

⁹ Ovvero, secondo l'efficace definizione di Alessandro Coppellotti: «un luogo cui è riconosciuta la dignità di bene culturale complesso, un insieme di segni interrelati all'interno dello spazio, per il quale assumono uguale importanza il luogo fisico, gli oggetti in esso contenuti e i molteplici nessi che li collegano l'uno all'altro». Coppellotti 2001, p. 10.

¹⁰ Per questi si veda: Brunori 2016, pp. 3-19.

¹¹ Per le vicende relative a questa eredità e per le opere d'arte che ne fecero parte, in particolare un piano di scagliola settecentesco restaurato dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, si rimanda a: Pegazzano 2024, pp. 9-27.

¹² Sebbene, come detto, le Montalve non fossero sopprese dovettero però spostarsi, per volere del granduca Pietro Leopoldo, in monasteri più grandi e adeguati alle loro funzioni di educatrici. Su questo si veda: Brunori 2016, pp. 18-19.

¹³ Giometti, Pegazzano 2016.

centesche, di Ridolfo del Ghirlandaio e Sandro Botticelli, tra le opere più antiche della villa, che erano state, in seguito all'acquisto della Quietè da parte della Regione nel 2010 e della conseguente rifunzionalizzazione del salone dove si trovavano, collocate negli ambienti di deposito al primo piano dell'edificio. In quella occasione vennero restaurati sia i dipinti, alcuni esposti per la prima volta, sia il refettorio settecentesco del convento affinché potesse ospitare la mostra. Queste operazioni dettero il via a tutta una serie di restauri condotti su altre opere della villa, nonché della progettazione relativa al riallestimento di altri ambienti.

Per quanto riguarda questi ultimi nel 2020 mi venne chiesto, da parte della dirigenza del Sistema Museale, nell'ottica di un ampliamento del percorso di visita e di apertura al pubblico, un progetto museologico che riguardasse la zona di maggiore notorietà della Villa, ovvero l'appartamento settecentesco dell'Elettrice Palatina, completamente vuoto ormai da tempo ma decorato dagli affreschi voluti dalla principessa medicea. Ho così proceduto a stilare un piano basato sulle buone pratiche di riordinamento consigliate per questo tipo di monumenti, ovvero le dimore storiche, per le quali è prioritaria la conservazione dei caratteri distintivi originari e quindi della loro identità più profonda. Il progetto ha poi trovato la sua realizzazione nel 2021 e anch'esso ha comportato nuove ricerche, allo scopo di verificare quanto ancora si poteva ricollocare nella sala, per farle riacquistare un assetto il più possibile vicino a quello di metà Settecento, quando le Signore Montalve riunirono qui, per farne i loro ambienti di rappresentanza e di ricevimento degli ospiti, le suppellettili più pregiate, come ancora mostra una fotografia dei primi anni del Novecento (fig. 3)¹⁴. In questa occasione e grazie alla collaborazione con la Galleria degli Uffizi, è stato possibile ricollocare nel primo dei due salotti dell'Elettrice, l'importante gruppo in cera con il *Compianto sul Cristo morto* di Massimiliano Soldani Benzi e il busto in pietre dure di

¹⁴ Per questo progetto rimando a Pegazzano 2021, pp. 9-19. Il progetto si è avvalso della collaborazione di Maria Maddalena Grossi e Elena Cencetti, borsiste di ricerca nel 2018/2019 del Sistema Museale di Ateneo.

Giuseppe Antonio Torricelli, raffigurante Vittoria della Rovere¹⁵. Ambedue le sculture si trovavano infatti dal 1992, presso il Museo degli Argenti di Palazzo Pitti, dove erano state depositate per motivi di sicurezza, dopo un furto subito dalle Montalve in quell'anno.

Il riallestimento di questa sala (fig. 4) che l'Elettrice Palatina aveva fatto realizzare per i suoi soggiorni estivi alla villa, ha costituito il primo passo verso il futuro recupero dell'intero appartamento della principessa medicea, in particolare dell'anticamera e della camera da letto (senza tralasciare le antiche cucine nel piano interrato) che, riallestite sempre secondo il progetto museologico condotto da chi scrive, si auspica verranno presto aperte al pubblico.

Riferimenti bibliografici / References

- Brunori L. (2016), *Il patrimonio artistico di Villa La Quiete. L'acquisizione dei beni del monastero di Ripoli*, in Giometti, Pegazzano 2016, pp. 3-19.
- Casciu S. (1997), *Dalla villa al giardino: trasformazioni settecentesche della Quiete per l'Elettrice Palatina*, in De Benedictis 1997, pp. 129-146.
- Casciu S. (2006), *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 23 dicembre 2006-15 aprile 2007) a cura di S. Casciu, Livorno: Sillabe, pp. 368-371.
- Coppellotti, A. (2001), *Il Museo di sé stesso e la salvaguardia di un'identità*, in *Casa Martelli a Firenze: dal rilievo al museo*, a cura di A. Coppellotti, Firenze: Edifir, pp. 7-15.
- De Benedictis C., a cura di (1997), *Villa La Quiete. Il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere.
- Giagnoni N. (2022), *L'archivio delle Minime Ancille della Santissima Trinità o Montalve alla Quiete di Firenze. Inventario (1555-1886)*, Firenze: Firenze University Press.
- Giometti C., Pegazzano D., a cura di (2016), *Capolavori a Villa La Quiete. Botticelli e Ridolfo del Ghirlandaio in mostra*, catalogo della

¹⁵ Per queste sculture e la loro storia all'interno della villa si veda: Giometti 2021, pp. 21-29.

- mostra (Firenze, Villa La Quiete 2016), Firenze: Firenze University Press.
- Giometti C., Pegazzano D., a cura di (2019), *Tre sculture del Rinascimento. Recupero e restauri a Villa La Quiete*, catalogo della mostra (Firenze, Villa La Quiete 2019), Firenze: Firenze University Press.
- Giometti C. (2021), *Le sculture «assai magnifiche» di Massimiliano Soldani Benzi e Giuseppe Antonio Torricelli di ritorno a Villa La Quiete*, in *Nuovi percorsi a Villa La Quiete: le sale dell'Elettrice Palatina riallestite*, a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Livorno: Sillabe, pp. 21-29.
- Pegazzano D. (2021a), *Il recupero di Villa La Quiete: criteri e primi progetti*, in *L'Arte nei Musei delle università. Tutela e divulgazione*, a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Firenze: Edifir, pp. 77-87.
- Pegazzano D. (2021b), *Il riallestimento dell'appartamento terreno dell'Elettrice Palatina a Villa La Quiete: criteri e linee di intervento*, in *Nuovi percorsi a Villa La Quiete: le sale dell'Elettrice Palatina riallestite*, a cura di C. Giometti, D. Pegazzano, Livorno: Sillabe, pp. 9-19.
- Pegazzano D. (2024), *L'eredità dei Gondi a Villa La Quiete; un piano di scagliola del Settecento per l'abate Carlo Antonio, in Echi D'Oriente e rarità negli arredi di Villa La Quiete*, a cura di L. Conigliello, R. Niccoli Vallesi, D. Pegazzano, Livorno: Sillabe, pp. 9-27.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Villa La Quiete, Firenze.



Fig. 2. Veduta della mostra *Capolavori a Villa La Quiete*, 2016.



Fig. 3. Veduta della Sala di ricevimento dell'Educandato di Villa La Quiete nei primi anni del Novecento.



Fi. 4. Veduta della prima sala affrescata dell'Elettrice Palatina a Villa La Quiete riallestita nel 2021.

Patrizia Dragoni*, Marina Sabatini**

Le collezioni dell'Ateneo di Macerata: work in progress

1. *Uno sguardo storico*

Ricche, contraddistinte da differenti tipologie di oggetti raccolti in epoche diverse, le collezioni dell'Ateneo di Macerata, ancorché non ancora costituite in un vero e proprio museo, riflettono, come nella maggior parte dei casi, la storia dell'istituzione stessa, che conviene brevemente ripercorrere per poterne comprendere formazione e caratterizzazione.

Fondata ufficialmente nel 1540, benché dal 1290 fosse attivo un corso di Diritto che possedeva uno specifico carattere pubblico, l'Università di Macerata, dopo le numerose vicende determinatesi tra epoca napoleonica e restaurazione nei territori pontifici¹, muove i primi passi nel nuovo Stato unitario con un assetto che, dopo l'abolizione della Facoltà di teologia da parte del commissario Valerio, permise di mantenere almeno inizialmente le facoltà di Giurisprudenza, Medicina e Chirurgia e di Filosofia, nonché una Scuola di Notariato e una per

* Patrizia Dragoni, Ordinaria di Museologia, Critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, p.le Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

** Marina Sabatini, Dottoressa di ricerca, Università degli studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, Economia Istituzioni Territorio, via L. Bertelli 1, 62100, Macerata, e-mail: m.sabatini6@unimc.it.

¹ Per la storia dell'Università si veda Pomante 2012 e 2013.

Perito-agrimensore e misuratore di fabbriche. Tuttavia lo Stato, specie sotto il profilo finanziario, trascurò totalmente l'Ateneo di Macerata e, nel 1862, sopprime la Facoltà di Medicina e Chirurgia, della quale sopravvissero per un breve periodo solo alcuni corsi speciali in Farmacia, Ostetricia e Chirurgia minore (ai quali nel 1868 fu aggiunto temporaneamente un corso preparatorio di Veterinaria) e la Facoltà di Filosofia. Restò dunque in funzione solamente la facoltà di Giurisprudenza, da cui riparte l'Ateneo, che negli anni '60 si ristrutturava con l'apertura di un polo umanistico-letterario che ne segna ancora oggi l'identità.

In questo contesto, nel 1827 erano stati creati un gabinetto di anatomia comparata e uno di materia medica; un museo zoologico, un museo di storia naturale e un museo mineralogico ed erbario, tutti poi dispersi in vari istituti scolastici.

Inventari ottocenteschi hanno permesso di ricostruire un notevole numero di oggetti, tra cui una raccolta di materiali naturalistici donati dal conte Goffredo Galli, vice console in Venezuela², animali impagliati, minerali, pietre, tavole zoologiche, preparati anatomici³. Di questi, solo una raccolta osteologica e una collezione di ceroplastiche custodite in teche di

² Archivio di Stato di Macerata, *Provincia di Macerata, Amministrazione provinciale di Macerata*, inventario 4° 23, I parte 1823-1955, b. 610, *Catalogo di una collezione di oggetti di storia naturale fatta dal Sig. Conte Goffredo Galli R. Vice Console in Caracas Venezuela e donata al Consiglio provinciale di Macerata*, s.d. ma ante 1879.

³ Ivi, elenco oggetti, s.d.: «*Preparazioni anatomiche in cera*

1/ Preparazione dei polmoni e del cuore di un adulto, con i loro nervi, vasi, membrane e muscoli del collo

2/ Preparazione del nervo gran simpatico, dell'esofago aorta, nervi e muscoli intercostali e vasi arteriosi e venosi che vanno al cervello

3/ Preparazione della trachea e dei bronchi con i muscoli, vasi e nervi del collo

4/ Preparazione della pelvi muliebre in cui si osserva l'utero, la vescica, vasi e nervi di detti visceri ed i muscoli della pelvi muliebre

5/ Preparazione del cuore, pericardio, e polmoni in un adolescente

6/ Preparazione del fegato, cistifellea e vena aorta

7/ Preparazione degli intestini e stomaco coperti dall' omento, e del fegato e della milza veduti in sito e superficialmente

8/ Preparazione dello stomaco, pancreas e milza con i loro vasi, nervi e membrane

9/ Pancreas condotto pancreatico ed un pezzo del duodeno

10/ Preparazione dell'occhio, sacco lacrimale, nervi e vasi ad esso relativi

legno dotate di sportelli vetrati sono rimasti, in quanto legati all'insegnamento di medicina legale⁴, all'Università dove tuttora si trovano, insieme ad un atlante anatomico con tavole di grande formato riprodotte a mano, posto su un leggìo anatomico in legno, che abbiamo provveduto a digitalizzare⁵.

A questo primo e più antico nucleo va aggiunto il ricco fondo di opere d'arte lasciato da Attilio Moroni (1909-1986), appassionato d'arte e collezionista⁶, rettore dal 1977 al 1985: si tratta di sculture, arredi e oltre 220 opere grafiche contemporanee, tra incisioni, disegni, collages e dipinti su carta⁷. Animato dalla ferma volontà di scongiurare il rischio di un isolamento culturale e sociale dell'ateneo in un'epoca segnata da forti impulsi al cambiamento⁸, a cavallo degli anni '70, il suo rettorato è stato caratterizzato dalla volontà di collegare quanto più possibile l'università alla società, a partire da uno stretto rapporto con gli artisti, specie quelli operanti sul territorio e arte-

11/ Preparazione del cervello sezionato orizzontalmente, in cui si veggono i ventricoli, vasi e membrane

12/ Preparazione della superficie del cervello e degli emisferi sezionati verticalmente

13/ Preparazione dei vasi cerebrali

14/ Preparazione del cervelletto sezionato in vari modi

15/ Laringe e sue diverse parti relative all'organo della voce

16/ Preparazione dell'organo dell'udito veduto internamente ed esternamente

17/ Preparazione dell'arto inferiore per lo studio di nervi, muscoli e vasi

18/ Preparazione dell'arto superiore per lo studio di nervi, muscoli e vasi

19/ Placenta con funicolo ombelicale e rispettivo aborto

20/ Preparazione di tutti i visceri della regione addominale e pelvica muliebre [NDR a matita sotto: carta pesta]

Ossa

1/ Scheletro umano montato

2/ Scheletro umano scomposto

3/ Cranio umano disarticolato

4/ Cranio umano non disarticolato».

⁴ Sull'Istituto di Medicina legale e le cere vedi Cingolani 2006 e Cingolani, Zampi 2012.

⁵ Un sentito ringraziamento va alla Gallo Pomi Servizi per la digitalizzazione del materiale.

⁶ A Moroni si devono anche donazioni importanti presso il Museo Diocesano e la Pinacoteca Civica di Porto Recanati, a lui intitolata.

⁷ Archivio dell'Università di Macerata, I P/12 *Legato Moroni, donazione opere artistiche*.

⁸ Sani 2008.

fici delle sperimentazioni del tempo, di cui ha acquisito il *corpus* di grafiche, databili tra il 1954 e il 1985, quasi tutte ascrivibili all'informale e oggi sparse nelle varie sedi dell'Ateneo. Al suo lascito appartengono anche una decina di dipinti più antichi, tra cui alcune copie di opere note come la *Madonna del divino amore* di Raffaello e il *Noli me tangere* di Correggio, oggi ospitate presso il Rettorato, nonché alcune sculture di De Angelis e Valeriano Trubbiani.

Al rapporto di amicizia con Moroni è inoltre correlato l'ultimo nucleo collezionistico, costituito da 35 dipinti tra ritratti, paesaggi e nature morte, realizzati dal pittore pollentino Vincenzo Monti (1908-1981) e donati nel 2004, per volontà testamentaria della moglie Maria Staffolani, all'Università di Macerata⁹. Conservati per la quasi totalità presso il dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, sono un terzo della donazione, suddivisa per il resto tra l'Accademia di Belle Arti di Macerata e i Musei Civici di Palazzo Buonaccorsi.

È dunque evidente come l'insieme del patrimonio sia, al momento, fortemente frammentato, utilizzato come arredo di sedi e aule o chiuso in apposite stanze e quasi ignoto non solo allo stesso corpo docente ma soprattutto ai cittadini, i quali spesso non conoscono neanche la ricchezza decorativa di alcuni ambienti, quali l'antica Aula Magna¹⁰, o dei palazzi che ospitano gli uffici e i dipartimenti.

Per questo è stato impostato un lungo percorso di valorizzazione che è proceduto su due binari paralleli: l'apertura di uno spazio espositivo da un lato; la valorizzazione vera e propria dall'altro.

In merito alla musealizzazione, dall'arrivo delle ultime donazioni era stato immediatamente avviato un primo progetto, che non ha tuttavia trovato seguito¹¹. L'idea è stata riproposta dal rettore Luigi Lacchè nel 2014, quando si è proceduto ad

⁹ Archivio dell'Università di Macerata, *Donazione Staffolani (Monti)*. Di questo nucleo le opere realizzate da artiste sono state oggetto di riflessione in Dragoni 2023.

¹⁰ Sulla decorazione dell'antica Aula Magna si veda Capriotti 2016.

¹¹ Della redazione del progetto era stata incaricata Eleonora Bairati.

una ricognizione degli oggetti e alla cernita di alcuni pezzi da esporre presso due sale di Palazzo Ciccolini, uno degli edifici storici di proprietà dell'Ateneo, caratterizzato da una ricca decorazione ad affresco, databile al xv secolo, tradizionalmente attribuita a Pellegrino Tibaldi e oggi in parte ricondotta per via documentaria ai pittori Leonardo da Sansepolcro e Giuliano di Camillo da Cingoli¹².

Il sisma del 2016 e i conseguenti danni alle sedi storiche hanno rimesso tutto in discussione, ma il progetto è stato comunque sostenuto anche dal successivo rettore, Francesco Adornato, che ne ha approvato lo sviluppo in fasi successive e ha proposto l'acronimo MAM (museo dell'Ateneo di Macerata), affidando alla scrivente la curatela scientifica. La prima fase consisteva nella realizzazione di una mostra virtuale che, dopo aver fotografato e digitalizzato le opere, avrebbe consentito tramite uno sviluppo ipertestuale, di collegare le opere al sistema «campus» della città e alla storia della città stessa con approfondimenti sulla vita universitaria. In mancanza di spazio web per ospitarla, la mostra non è stata più realizzata, ma si è proceduto comunque all'avvio della catalogazione scientifica tramite SigecWeb e alla catalogazione tradizionale, che sarà pubblicata a breve e consentirà di approfondire quanto solo accennato nella presente sede.

Nonostante questa attività di carattere scientifico – che ha portato anche ad analisi sullo stato di conservazione degli oggetti – ci siamo però resi conto dei problemi che l'assenza di uno spazio museale comporta, come il continuo spostamento degli oggetti nelle sedi, quasi impossibile da tracciare, tanto che stiamo pensando di avviare anche una geoferenziatura.

Attualmente non è previsto un progetto di allestimento, ma anche con l'attuale rettore Mc Court si sta pensando di cercare degli spazi per potere esporre, anche a rotazione, parte della collezione.

¹² Cfr. F. Coltrinari 2012. Del gruppo di lavoro erano parte i proff. Francesca Coltrinari, Roberto Cresti, Patrizia Dragoni, Roberto Sani e l'arch. Francesco Ascenzi.

Viceversa, grazie alle ricerche condotte nell'ambito del dottorato di Marina Sabatini, abbiamo potuto sperimentare alcune attività di valorizzazione.

2. Attività di valorizzazione

Le attività si sono concentrate sui due nuclei Monti-Stafolani e Moroni. Preliminarmente è stato condotto il completamento della ricognizione e della campagna fotografica delle opere, già avviato dal gruppo di lavoro condotto da Patrizia Dragoni, in costante confronto con gli inventari e con il primo, anche se parziale, catalogo della donazione Moroni¹³. Contestualmente lo studio delle opere ha portato ad una revisione bibliografica per Vincenzo Monti e, grazie a un importante lavoro di riconoscimento a partire dalle firme, a nuove e più esatte attribuzioni per il fondo Moroni.

Negli anni accademici 2021/22 e 2022/23 ho affiancato la professoressa Dragoni nei suoi laboratori di Comunicazione Museale¹⁴, nei quali abbiamo sperimentato un'effettiva trasversalità tra le tre missioni dell'ateneo, coinvolgendo studentesse e studenti (didattica) in attività di studio (ricerca) per la valorizzazione delle collezioni universitarie al di fuori dell'ambito accademico (terza missione). Nel 2021/22 abbiamo chiesto loro di proporre strumenti di comunicazione per le opere della donazione Monti esposte nell'Aula Magna del Polo «Bertelli», sprovviste di qualsiasi tipo di strumento informativo. Studentesse e studenti hanno scelto di realizzare di una brochure in grado di orientare ad una visita complessiva, con una breve biografia dell'artista, la descrizione organica della sua produzione, e una presentazione delle opere in chiave tematica. Nel 2022/2023 il Laboratorio si è intrecciato con «Impresa in aula»¹⁵, contest regionale che persegue l'obiettivo di introdurre

¹³ Sani 2008.

¹⁴ Corso di laurea magistrale in Management dei beni culturali (LM-89).

¹⁵ Progetto nato nell'Università di Valencia nel 2009 e adottato dalla Regione Marche dal 2019, coinvolge i quattro atenei della regione Marche: Università Politecnica delle Marche – partner capofila di progetto, Università degli studi

re elementi di formazione all'imprenditorialità all'interno degli insegnamenti universitari. Per questa edizione sono stati coinvolti entrambi i nuclei collezionistici, chiedendo ai partecipanti di selezionare opere che potessero essere lette in chiave interpretativa secondo gli obiettivi per lo sviluppo sostenibile dell'Agenda ONU 2030: la «sfida», proposta dalla professoressa Dragoni, era quella di ideare un vero e proprio «museo su ruote» capace di portare le collezioni al di fuori della comunità accademica. È stato progettato l'allestimento di un van – a basso impatto ambientale – con all'interno una selezione di opere corredate da didascalie interpretative e museum box, con l'obiettivo non solo di far conoscere collezioni altrimenti inaccessibili, ma di promuovere un dialogo di comunità per la costruzione partecipata di significati a partire dalle opere e con la mediazione degli studenti.

Il progetto è stato rimodulato per il Macerata Humanities Festival¹⁶ con l'allestimento di una mostra per le strade del centro di Macerata: sono stati realizzati due pannelli autoportanti, uno per la narrazione della nascita delle collezioni universitarie maceratesi e la loro lettura interpretativa secondo i citati obiettivi ONU; uno dedicato all'obiettivo dell'uguaglianza di genere e della riduzione delle disuguaglianze, con la riproduzione delle opere delle artiste presenti nelle collezioni. L'allestimento ha permesso di esporre per la prima volta alla collettività quattro opere¹⁷, corredate da una didascalia tecnica, mentre per l'opera

di Macerata, Università degli studi di Urbino e Università di Camerino. Si tratta di un programma di formazione diviso in due fasi, la prima destinata ai docenti con l'obiettivo di introdurre nei propri insegnamenti tecniche utili per individuare e promuovere la cultura imprenditoriale; la seconda è la messa in pratica della prima: i docenti, utilizzando le conoscenze acquisite, favoriscono la formazione di gruppi di studenti per lo sviluppo di progetti imprenditoriali nell'ambito della disciplina trattata, presentati nella competizione regionale conclusiva tra le migliori idee d'impresa sviluppate dai team.

¹⁶ Tre giorni di incontri e approfondimenti promossi dalla comunità accademica per la città. <<https://www.unimc.it/it/unimc-comunica/events/2023/mhf2023>>, 17.02.2025.

¹⁷ *Autoritratto e Pioraco* di Vincenzo Monti provenienti dal Polo didattico «Luigi Bertelli», *Senza titolo* di Dubreuil (solitamente non esposta, conservata nei depositi dell'Area Tecnica) e *Omaggio ad Einstein* di Mario Padovan, conservata negli uffici del Rettorato.

di Dubreuil (fig.1) è stata realizzata la museum box, con all'interno oggetti e materiali per attivare un dialogo interpretativo con il pubblico¹⁸ (figg. 2-4b).

Durante il periodo di ricerca sono state elaborate anche strategie di comunicazione in digitale: dalla creazione della Playlist Youtube ART@UNIMC¹⁹ nel febbraio 2023, collegata al profilo dell'Ateneo, dove sono stati pubblicati due video, il primo dedicato a tutte le collezioni e caricato in occasione dell'Academic Heritage Day, il secondo, *Storie di opere e di copie*, dedicato alla copia della *Madonna del Divino amore* da Raffaello, fino alla pubblicazione della cartolina prodotta in occasione della Festa della Donna, con una sintesi visiva delle opere delle artiste presenti nelle collezioni d'Ateneo e riportata sui canali social dell'Università di Macerata (figg. 5a e b).

Prime importanti operazioni per far conoscere le collezioni, cui si spera nel prosieguo di offrire ancora le necessarie conoscenza e valorizzazione.

Riferimenti bibliografici / References

Capriotti G. (2016), *Legittimare con le immagini una tradizione inventata. La decorazione dell'aula Magna dell'università di Macerata*, in L. Magnani, L. Stagno (a cura di), *Valorizzare il patrimonio cultura-*

¹⁸ Un paio di scarpe rosse con il tacco, legate al tema dei femminicidi; una riproduzione del poster del noto gruppo di attivisti anonimi Guerrilla Girls, per riflettere sulla presenza femminile nei musei; una riproduzione di un particolare del ritratto di Luigi XIV di Hyacinthe Rigaud, che ricorda come la scarpa con il tacco sia stata anche accessorio maschile; due fotografie della scultura *Spigolatrice di Sapri*, opera di Emanuele Stifano inaugurata nel 2021 che aveva suscitato non poche polemiche per l'interpretazione del soggetto come «offesa alle donne e alla storia che dovrebbe celebrare»; una riproduzione del celebre articolo pubblicato su «La zanzara» nel 1966 che idealmente apre in Italia le contestazioni sul ruolo femminile nella società; una riproduzione di un pantone di colori, per stimolare alla lettura stereotipata dei colori, si pensi al color carne, identificato con il classico «rosa», non tenendo conto delle migliaia di gradazioni e sfumature di tutte le etnie e perpetrando una visione occidentale ed eurocentrica della società; una riproduzione di un articolo di Vanity Fair dedicato al film Barbie, in cui la scelta della protagonista di indossare o meno le tradizionali e vertiginose scarpe con il tacco segna il passaggio da mondo ideale e perfetto alla vita reale.

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=JbqVRtf_poI&list=PLE2I_15bdpWZWIZaruwuiFbxMIs3PXcWG>, 17.02.2025.

- le delle Università. Focus su arte e architetture*, Genova: De Ferrari
Genova University Press, pp. 116-130.
- Cingolani M. (2006), *Lo studio Generale cujuscunque facultatis et scientiae licite di Macerata* in *Uomini e Luoghi della cultura nelle Marche*, n. 2, Ancona: Il lavoro editoriale, pp. 272-281.
- Cingolani M., Zampi M. (2012), *L'insegnamento della Medicina legale presso l'Università di Macerata dalle origini dell'Ateneo all'Unità d'Italia*, in *The education of the doctor during the Early Modern Period (from the Sixteenth century until the Eighteenth century) – La formazione del medico in età moderna (secoli XVI-XVIII)*, Macerata: EUM 29-36.
- Coltrinari F. (2012), *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione* in *Violetta, Carmen, Mimì. Percorsi al femminile dallo Sferistero ai Musei civici di Macerata*, a cura di F. Coltrinari, Macerata: Quodlibet; pp. 13-48.
- Dragoni P. (2023), *Museum in motion: collezioni di Ateneo e sfide di genere*, in *Diversità, opportunità, inclusione*, a cura di A. Fermani e K. Giusepponi, Macerata: EUM, pp. 25-52.
- Pomante L.A. (2012), *L'Università di Macerata nell'Italia unita (1861-1966). Un secolo di storia dell'ateneo maceratese attraverso le relazioni inaugurali dei rettori e altre fonti archivistiche e a stampa*, Macerata: EUM.
- Pomante L.A. (2013), *Per una storia delle università minori. Il caso dello Studium Generale Maceratense tra Otto e Novecento*, Macerata: EUM.
- Sani R., a cura di (2008), *Fondo Moroni. Arte contemporanea in università. La collezione di opere grafiche raccolta dal Rettore Attilio Moroni (1977-1985)*, Macerata: EUM.

Appendice

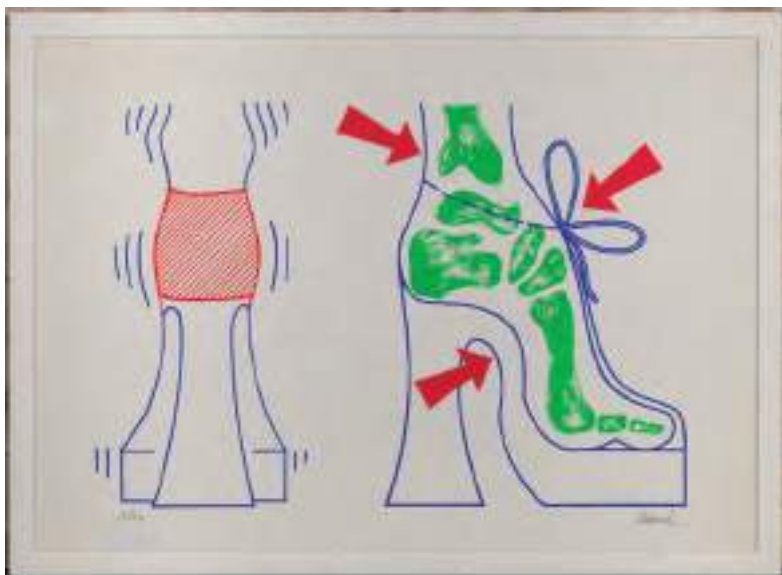


Fig. 1. Eugenie Dubrueuil, *senza titolo*, 1982, serigrafia, 70x50 cm.



Fig. 2. Allestimento.



Fig. 3. Pannello dedicato alle artiste.



Fig. 4a-b. Particolari dell'al-
lestimento.

Laura Teza*

Trame tessili e storie imprenditoriali approdano nelle collezioni di Ateneo. Un laboratorio per la collezione tessile di Ada Bellucci Ragnotti

Il Centro di Ateneo per i Musei scientifici dell'Università degli Studi di Perugia, è stato fondato ufficialmente nel 1994 per conservare, documentare e valorizzare il grande patrimonio culturale costituitosi nelle varie collezioni dell'Ateneo. L'insieme dei Musei e degli Orti comprendeva finora otto siti dislocati in tre poli. L'ex Manifattura Tabacchi, grande edificio industriale situato nell'area suburbana di Casalina, nei pressi di Deruta, ospita la Galleria di Storia Naturale, il Museo di Anatomia umana insieme alla Galleria di Matematica, a cui si aggiungono i vicini Laboratori di Storia dell'Agricoltura e di Scienze Veterinarie e Zootecniche. Parte integrante del complesso abbaziale benedettino di San Pietro nel centro storico di Perugia è l'Orto medievale che restituisce aspetti caratteristici di un giardino monastico mentre il poco distante l'Orto Botanico tramanda un'istituzione fondata nell'Ateneo nel 1720 con l'*Ostensio simplicium* delle piante medicinali nella zona di Porta Pesa. La Gipsoteca Greca e Romana trova spazio nell'acropoli del centro storico, in un palazzo storico pertinente alla sezione antichistica del Dipartimento di Lettere. La Gipsoteca Greca e Romana trova spazio nell'acropoli del centro storico,

* Laura Teza, Ordinaria di Storia dell'Arte Moderna, Università di Perugia, Dipartimento di Lettere-Lingue, Letterature e Civiltà Antiche e Moderne, piazza Morlacchi 11, 06123 Perugia, e-mail: laura.teza@unipg.it.

Questo progetto è stato reso possibile dalla competente e vivace collaborazione scientifica con Glenda Giampaoli, direttrice del Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco che qui si ringrazia per la sua opera di catalogazione e valorizzazione del materiale. Glenda Giampaoli ha in corso di pubblicazione uno studio approfondito sulla collezione e sulla figura di Ada Bellucci Ragnotti.

in un palazzo storico pertinente alla sezione antichistica del Dipartimento di Lettere¹.

La propizia occasione di arricchire il profilo culturale di questo variegato polo museale di Ateneo ci è stata offerta dalla Regione Umbria quando, nel 2021, propose all'Università di Perugia di prendere in comodato d'uso gratuito l'interessante collezione di tessuti della collezionista perugina Ada Bellucci Ragnotti. La raccolta, ad eccezione di alcuni tessuti perugini, era fino ad allora ospitata nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, dove aveva trovato la sua collocazione sin dal 1985, ma il generale riallestimento che avrebbe coinvolto il museo di lì a poco non consentiva di prolungare oltre questa sistemazione.

La collezione in questione presentava diversi profili di grande interesse culturale. La raccolta di manufatti reca l'impronta di una delle personalità femminili più interessanti del Novecento umbro. Ada Bellucci nasce a Perugia nel 1879 in una famiglia speciale, figlia del chimico, paleontologo, demologo Giuseppe Bellucci, più volte Rettore dell'Università di Perugia e grande collezionista di amuleti che spaziavano dalla proto-storia alla modernità, raccolti in varie campagne in diverse regioni italiane così come all'estero. Ora una parte della collezione (circa tremila amuleti), la più grande mai raccolta, è esposta al Museo Nazionale archeologico di Perugia e costituisce la più organica collezione di strumenti magico-religiosi, amuleti, oggetti terapeutici e testimonia la scientificità di approccio metodologico di Giuseppe Bellucci, che con grande costanza adunò il materiale, catalogandolo, specificandone la provenienza, e interpretandolo. Questa raccolta fu arricchita lungo il corso della sua vita, grazie anche al contributo importante della figlia Ada che, ereditando la passione collezionistica familiare, affiancò il padre nel suo lavoro di studio e di censimento del materiale. Questi interessi si ampliarono e definirono l'impegno e la passione di Ada per il mondo della cultura in genere,

¹ Sui musei del CAMS si veda Galassi 2019, e i vari contributi ivi contenuti di M. Maovaz, A. Montanucci, A. Barili, S. Gentili, B. Sciarimenti, E. Ughi, M. Rende, R.F. Donato, I. Giambanco, G. Sorci.

della numismatica e successivamente della produzione tessile². Esperta di stoffe e di tecniche di tessitura, conoscitrice di tutto ciò che ruotava intorno all'antica manifattura tessile, nel corso della sua lunga vita metterà insieme quella che ora possiamo ritenere una delle più grandi e organiche raccolte di questo settore in Italia, aggregata dalla passione collezionistica e dalla volontà di farne materiale di studio, riproduzione e vendita, attraverso la sua azienda, la *Ars Paesana Umbra*, impegnata anche in esperienze di frontiera come il lavoro femminile tessile in carcere. Rapidamente Ada si configura come una personalità di primo piano nella Perugia dei primi decenni del Novecento, impersonando un'inedita figura di conoscitrice, collezionista, artigiana e imprenditrice³.

In Italia, dalla fine dell'Ottocento, si assiste al rilancio dell'artigianato femminile, con la riscoperta di tecniche locali e di moduli decorativi tradizionali. Tale interesse è dovuto in parte a una rinnovata attenzione alla cultura popolare regionale, alla nascita di manifatture che promossero una specifica manodopera femminile che voleva contrastare l'abbandono delle campagne e i processi di emigrazione. Il lavoro della tessitura e del ricamo, da sempre considerato di competenza femminile, era casalingo e remunerato, ben integrabile quindi all'organizzazione domestica tradizionale. Parte importante dell'autoconsumo familiare, veniva tramandato secondo consuetudini secolari che furono poi coniugate e arricchite dalle moderne tecniche della nascente industria italiana.

L'attività di Ada Bellucci Ragnotti si iscrive nel novero delle numerose esperienze imprenditoriali umbre declinate al femminile portate avanti da esponenti della nobiltà e alta borghesia come la contessa Mary Gallenga Stuart, fondatrice del *Comitato regionale delle Industrie femminili italiane*, (insieme alla marchesa Maria Alessandrina Torelli Faina), la marchesa Romeyne Robert Ranieri di Sorbello che fondò la *Scuola Rica-*

² Bellucci 1902; Bellucci 1907 e Ganganelli 2014.

³ Bellucci 1988, p. 10; Ciacci, Zazzerini, 2022, pp. 45-49; Giacalone (2023), <<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/ada-bellucci>>, 17.02.2025.

mi Ranieri di Sorbello a Passignano, sul lago Trasimeno, la baronessa Alice Hallgarten Franchetti che a Città di Castello creò il laboratorio *Tela Umbra*, con annessa una scuola materna⁴.

L'attività di collezionista-imprenditrice contrassegnò tutto il corso della lunga vita di Ada Bellucci Ragnotti. Per sua espressa volontà tutta la raccolta venne donata nel 1969 all'Azienda di Promozione Turistica di Perugia per essere musealizzata e resa fruibile a un pubblico più ampio per poi passare in proprietà alla Regione Umbria.

Solo una piccola parte di questa collezione, quella relativa ai tessuti «alla perugina», venne quindi data in comodato e musealizzata all'interno degli spazi della Galleria Nazionale dell'Umbria e poi, nel 2021, presa in carico dall'Università degli Studi di Perugia. La destinazione più idonea ad una sua piena valorizzazione è stata individuata negli spazi museali del C.A.M.S. situati nel complesso monumentale di San Pietro a Perugia⁵. Grazie alla generosa disponibilità del Dipartimento di Scienze Agrarie, Ambientali e Alimentari che occupa una buona parte del complesso abbaziale, sono state messi a disposizione due ambienti adiacenti al primo chiostro dove ambientare una collezione allestita non solo secondo i criteri museali più aggiornati, ma con l'intento di creare un vero laboratorio di studio e di valorizzazione di questo patrimonio. La collezione Ada Ragnotti Bellucci, è costituita da circa 2500 manufatti tessili come merletti, ricami e tessuti antichi (fig. 1), *in primis* alcuni esemplari delle celebri tovaglie alla perugina, che testimoniano l'importanza della città di Perugia nella nascita e diffusione di questo genere, come ci ricordano i tanti documenti iconografici rinascimentali riferibili ad interni domestici, così come le successive riedizioni storicistiche di questi manufatti che vantano una tradizione secolare di artigianato, uso e commercio.

Non solo manufatti ma anche tanti oggetti che compongono l'universo multiforme legato al mondo della tessitura. Un percorso museale, quello proposto, che intreccia insieme antropo-

⁴ Curli 2005, con bibliografia precedente.

⁵ Il comodato fu sottoscritto in data 04/08/2021.

logia e arte con capi di abbigliamento, imparaticci, passamanerie, nastri, campionari di ricami e merletti, tessuti liturgici di notevole pregio. Di grande interesse sono i numerosi strumenti per la cardatura e la filatura (pettini, rocche a braccio, rocche a mano, fusi, filatoi, arcolai, incannatoi), strumenti per l'orditura e la tessitura (spole e navette, pettini, utensili per frange, telai), utensili per ricamo e cucito, più diversi oggetti di arte popolare in legno e paglia⁶. Ada Bellucci raccolse anche libri, stampe e manoscritti dedicati a queste tematiche che sono ora conservati presso il Museo della Canapa del comune di sant'Anatolia di Narco, in provincia di Perugia, vero e proprio centro di studio e di valorizzazione del mondo del tessile⁷.

Fortemente voluta dall'Università per ampliare il ventaglio delle sue collezioni indirizzate prevalentemente nel settore scientifico, questa importante raccolta si aggiunge alle altre per estendere e rendere attuali quelle che sono le finalità dello stesso Cams: approfondire la conoscenza di un capitolo così interessante e specifico della storia della cultura e dell'imprenditoria umbra, riattivare le potenzialità educative di tali «oggetti», favorendo al contempo forme di esplorazione cognitiva ed esperienziale, per generare poi anche nuovi canali di contatto socio-culturale con la cittadinanza. Anche la volontà di localizzare la collezione non a fianco delle altre sezioni museali universitarie, collocate nei grandi spazi espositivi di Casalina, distanti dall'acropoli cittadina, ma nell'Abbazia di San Pietro, ora nel centro storico perugino (fig. 2), indica la volontà di connettere questa nuova raccolta museale con le attività culturali e sociali dell'Università e della città, sfruttando la sua veste di laboratorio sperimentale di attività creative e inclusive.

Un cantiere aperto e dinamico, intimamente legato alla storia imprenditoriale della regione, tanto da diventare un polo vitale di apprendimento di pratiche artigiane, di momenti di condivisione esperienziale, di scambio di relazioni sociali intrecciate dalla comunità studentesca e cittadina.

⁶ Giacalone 1998, pp. 233-270; Giacalone 1998, pp. 111-122; Giacalone 2023.

⁷ Cicinelli Loffreda 1988, pp. 22-25.

Le fasi del progetto Ada Bellucci

1. Studio, conservazione e patrimonializzazione

Come si è detto, parte della collezione relativa ai tessuti alla perugina viene ora esposta in due sale del complesso abbaziale di San Pietro a Perugia, di proprietà della Fondazione per l'Istruzione Agraria di Perugia.

La collezione è stata riordinata e studiata da Glenda Giampaoli, archeologa, antropologa tessile, direttrice del Museo della Canapa di Sant'Anatolia di Narco (Perugia), che ne sta curando l'inventariazione e lo studio e, grazie a un finanziamento concesso dalla Fondazione Perugia, la musealizzazione, provvedendo alla sua collocazione in depositi attrezzati e fruibili al pubblico.

Il nucleo più consistente della collezione è legato al ciclo della lavorazione e trasformazione delle fibre e dei manufatti tessili, dei campionari di ricami e merletti, e alla sfera femminile più intima come quella del corredo di fidanzamento e di matrimonio. Tutto questo repertorio viene valorizzato all'interno di una sala dotata di appositi supporti espositivi e di conservazione in grado di rispettare tutti gli standard museali attualmente in vigore⁸. Il materiale di maggior pregio, come le tovaglie alla perugina è ospitato in cassettiere/deposito, appositamente progettate per conservare e valorizzare al meglio il manufatto tessile. Queste cassettiere in legno e vetro, presentano una teca sommitale che consente l'osservazione anche della parte tergale dei tessuti esposti, grazie ad uno specchio posto nel ripiano sottostante (fig. 3). Il resto degli oggetti legati al mondo della tessitura è esposto nelle scaffalature o nei pannelli appesi (fig. 4) mentre le migliaia di manufatti tessili trovano una collocazione ordinata nelle scatole di cartone, opportunamente schedati e inventariati (fig. 5).

⁸ D.M. 10/05/2001 «Atto d'indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei»; Norma UNI 10829 «Beni di interesse storico-artistico. Condizioni ambientali di conservazione. Misurazione ed analisi».

2. Digitalizzazione

Vista la sua importanza e unicità, la collezione Bellucci è stata inserita dalla Regione Umbria nel piano di digitalizzazione finanziato con fondi PNRR Missione M1 – Componente C3 «Turismo e Cultura» Investimento 1.12 – sub investimento 1.15 «Digitalizzazione del patrimonio culturale», il cui inizio è previsto nel 2025 e che prevederà la digitalizzazione degli oggetti legati all'ambito della filatura della tessitura e delle attività connesse con la sfera femminile. A questi si aggiunge l'importante nucleo di tessuti alla perugina o di «mantili bianchi con bordi in blu» così descritti dalla stessa Ada Bellucci nell'inventario da lei redatto e allegato all'Atto di donazione del 1969. Il cantiere, in accordo con la Regione Umbria, verrà allestito all'interno della sala destinata alla conservazione e potrà essere inserito all'interno del percorso di visita museale.

3. La restituzione della collezione alla comunità

Attacciamo bottone e Il filo del tempo

Parte integrante del progetto museale è la propagazione della conoscenza legata alla cultura del tessile, ancora largamente sconosciuta nei suoi aspetti storici e culturali, così come la sperimentazione delle attività connesse alla sua sfera come momenti di incontro e di relazioni sociali.

In quest'ottica saranno varati nel 2025 i progetti *Attacciamo bottone* e *Il filo del tempo*, d'intesa con l'associazione di quartiere Borgo Bello, già coinvolta in altri progetti come quello che ha visto la partecipazione attiva del quartiere all'esperimento dell'Orto sociale di San Pietro, progetto coordinato da David Grohmann docente del Dipartimento di Scienze Agrarie, Alimentari e Ambientali (DSA3), collocato nei limitrofi spazi verdi dell'Abbazia.

Tessere, cucire, ricamare, lavorare con i ferri o con l'uncinetto: i fili non solo tessono trame di tessuto, tessono trame relazionali, dove si recupera il senso del fare, della creazione manuale, riprendendo il contatto con una delle prime modalità con cui esploriamo il mondo nell'infanzia: toccare, capire, im-

parare, creare con le mani per esprimere, attraverso il fare, il nostro più profondo vissuto relazionale⁹.

A questo proposito verrà proposto un progetto imperniato sull'insegnamento di una elementare forma di tessitura con pettini-liccio di antica tradizione, illustrati in un particolare degli affreschi della Sala dei Lanifici di Caprarola, piccoli, maneggevoli, e acquistabili in materiale plastico con pochissima spesa (figg. 6-7).

Il laboratorio, inserito all'interno della sala di conservazione, diventa il luogo fisico dove la collezione torna a vivere attraverso i racconti, le pratiche, il coinvolgimento della comunità e dell'associazionismo in generale.

Un luogo di socializzazione, compagnia, e supporto destinato alle fasce più fragili o semplicemente desiderose di costruirsi un ambiente sociale più stimolante. Un luogo del fare e del tramandare, uno spazio inserito volutamente all'interno del percorso espositivo della collezione tessile Ada Bellucci tornerà a vivere, a raccontarsi, a relazionarsi con la comunità circostante.

Ada Bellucci non ha scritto saggi specifici sulla sua collezione i tessuti, ma gli oggetti legati al ciclo della tessitura, del ricamo e del merletto, i libri e i manoscritti raccolti nel corso di una vita anche insieme al padre Giuseppe, testimoniano la passione di una donna e la dedizione di una vita spesa per la riscoperta e la valorizzazione di un sapere e di un mondo a rischio di oblio se non studiato, raccontato e condiviso con la comunità.

Riferimenti bibliografici / References

- Bellucci A. 1902, *S. Francesco ed il Movimento religioso nel 13. secolo di Paolo Sabatier. Versione italiana di Ada Bellucci*, Perugia: Unione Tipografica Cooperativa.
- Bellucci A. 1907, *Collezione di monete di zecche umbre, esposta ed illustrata da Ada Bellucci-Ragnotti*, Perugia: Tip. Perugina.
- Bellucci M. 1988, *Ada Bellucci Ragnotti e la sua raccolta di tessuti e ricami*, in Bellucci M. et al., *Il Filo di Arianna. Raffigurazione e*

⁹ Per un'efficace definizione di quanto si intenda oggi per *welfare culturale* si veda Cicerchia, Rossi Ghiglione, Seia (2020), con bibliografia precedente.

- simbologia della vite e dell'uva nelle arti del tessuto, merletto, ricamo*, Torgiano 5-20 Novembre 1988, Perugia: Litostampa.
- Ciacchi G., Zazzerini L. (2022), *Ada Bellucci Ragnotti*, in Ciacchi G., Zazzerini L., *I grandi perugini*, Orvieto: Intermedia, pp. 45-49.
- Cicerchia A., Rossi Ghiglione C. Seia (2020), *Welfare culturale*, in *Atlante Treccani della cultura*, <<https://www.treccani.it/magazine/atlan-te/cultura/Welfare.html>>, 17.02.2025.
- Cicinelli Loffreda B., 1988, *Le arti del tessuto, merletto, ricamo nei testi della collezione Ada Bellucci Ragnotti*, in Marchetti Lungarotti M.G., a cura di (1988), *Il Filo di Arianna. Raffigurazione e simbologia della vite e dell'uva nelle arti del tessuto, merletto, ricamo*, Torgiano 5-20 Novembre 1988, Perugia: Litostampa, pp. 22-25.
- Curli B. (2005), *Donne imprenditrici nella storia dell'Umbria. Ipotesi e percorsi di ricerca*, Milano: Franco Angeli.
- Galassi C., a cura di, (2019), *Naturalia e Artificialia. Musei, raccolte e collezioni dell'Università degli Studi di Perugia*, Perugia: Aguaplano.
- Ganganelli R. (2014), *Ada Bellucci Ragnotti. Ritratto numismatico di signora*, Perugia: Volumnia Editrice.
- Giacalone F. (2023), *Ada Bellucci, Perugia 1879-Perugia 1971*, in *Enciclopedia delle donne*, <<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/ada-bellucci>>, 17.02.2025.
- Giacalone F., (1998), *L'oggetto, il tempo, il segno. Su alcuni oggetti di arte popolare della collezione Ada Ragnotti Bellucci*, «La Ricerca Folklorica», 17, pp. 111-122.
- Giacalone F., (1998), *La collezione Ada Bellucci-Ragnotti e il ciclo della tessitura*, in *I Lunedì della Galleria*, Atti delle Conferenze (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, aprile-giugno/novembre-dicembre 1997), a cura di Mencarelli R., Perugia: Soprintendenza per i Beni ambientali architettonici artistici e storici dell'Umbria, Perugia: Quattroemme, pp. 233-270.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Perugia, Dipartimento di Scienze Agrarie Ambientali e Alimentari (DAS3), Centro di Ateneo per i Musei Scientifici (C.A.M.S), Laboratorio tessile collezione Bellucci Ragnotti, Campionario di ricami diversi.



Fig. 2. Perugia, Abbazia di San Pietro, Veduta aerea.



Fig. 3. Perugia, Dip. DAS3, C.A.M.S, Laboratorio tessile collezione Bellucci Ragnotti, Allestimento con cassettiere per ricami e tovaglie perugine.



Fig. 4. Perugia, Dip. DAS3, C.A.M.S, Laboratorio tessile collezione Bellucci Ragnotti, Allestimento con pannelli per i quadri tessili.



Fig. 5. Perugia, Dip. DAS3, C.A.M.S, Laboratorio tessile collezione Bellucci Ragnotti, Allestimento dei materiali inventariati.



Fig. 6. Caprarola (VT), Palazzo Farnese, Federico Zuccari e scuola, Sala dei Lanifici, La tessitura con telaio a pettine liccio da passamaneria (part.).



Fig. 7. Perugia, Dip. DAS3, C.A.M.S, Laboratorio tessile collezione Bellucci Ragnotti, Esempio di tessitura con telaio a pettine liccio.

Luigi Capasso*, Antonietta di Fabrizio**,
Maria Cristina Ricciardi***

Le Raccolte d'arte Contemporanea del Museo Universitario
dell'Università «Gabriele d'Annunzio» di Chieti-Pescara

1. La Sezione di Arte Contemporanea del Museo Universitario

Il Museo Universitario dell'Ateneo «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara (fig. 1), ubicato nel pieno centro storico della città di Chieti, occupa dal 21 marzo 2005, Palazzo Arnaldo Mussolini, un imponente edificio realizzato nel 1934 come Opera Nazionale del Dopolavoro, su progetto dell'ingegnere napoletano Camillo Guerra, molto attivo nel capoluogo partenopeo e già autore, quattro anni prima, del Palazzo della Camera di Commercio, dall'eclettico stile neo-medievale.

Nel 2010, il Museo, sorto inizialmente come Istituzione dedicata alla Storia delle Scienze Biomediche, assume lo statuto di Museo Universitario, dotandosi di un proprio regolamento. Oltre 23.000 sono i reperti di ambito naturalistico, paleontologico e biomedico che costituiscono l'importante patrimonio delle sue Collezioni. Una biblioteca altamente specializzata ed aperta al pubblico, servizi didattici rivolti a tutte le scuole della Regione, laboratori che offrono metodiche e tecnologie inno-

* Luigi Capasso, Professore ordinario di Antropologia, Direttore del Museo Universitario, Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, Dipartimento di Medicina, P.zza Trento e Trieste, 66100 Chieti, e-mail: l.capasso@unich.it.

** Antonietta Di Fabrizio, Conservatore museale del Museo Universitario; Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, P.zza Trento e Trieste, 66100 Chieti, e-mail: a.difabrizio@cineca.it.

*** Maria Cristina Ricciardi, Funzionario Tecnico Scientifico, Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, via dei Vestini, 31, 66100 Chieti, e-mail: cristina.ricciardi@unich.it.

vative nell'ambito dell'Antropologia e della Museografia, pongono oggi la Struttura come un accreditato punto di riferimento scientifico e culturale, i cui standard qualitativi risultano costantemente garantiti dall'affiliazione a grandi Associazioni italiane ed internazionali come ANMS e ICOM dell'UNESCO.

A partire dal 2012, il Museo Universitario diviene comprensivo di una rilevante Sezione di Arte contemporanea, costituita da un significativo ed omogeneo insieme di oltre 600 opere che annoverano i nomi dei principali esponenti della pittura e della scultura del XX secolo. Un nuovo e importante *corpus*, strutturato in quattro differenti nuclei che il Museo raccoglie, conserva, espone in parte e promuove la Collezione, attraverso un'offerta culturale molto articolata, inclusiva di collane editoriali, brochures, progetti espositivi, visite guidate, conferenze di esperti e laboratori didattici per gli studenti.

La Collezione d'arte contemporanea del Museo Universitario costituisce un insieme di grande valore e bellezza. Parliamo di 624 opere, molte di grande formato, preziosa testimonianza di numerosi ed importanti artisti appartenenti, in prevalenza, al panorama italiano ed internazionale della seconda metà del Novecento. Questa straordinaria raccolta è una donazione effettuata all'Università degli Studi «G. d'Annunzio», nel 2015, dal gallerista e mecenate Alfredo Paglione, di origine abruzzese, artefice di tante importanti analoghe iniziative a beneficio della nostra territorialità e soprattutto, come da lui stesso esplicato in tante occasioni, a beneficio dell'accrescimento culturale dei giovani e dell'ampliamento dei loro orizzonti culturali. Si tratta indubbiamente di lavori molto centrali ed importanti all'interno dei singoli percorsi artistici. Ma quello che fa di questa raccolta un insieme davvero straordinario è l'esistenza di un comune denominatore, un sottile filo rosso che lega tutte le opere ad un unico principio: quello della centralità del valore della dell'immagine, e per immagine s'intende non soltanto quella relativa alla figura umana, ma anche quelle di luoghi, spazi esterni e spazi del vivere quotidiano ed anche quelle delle presenze oggettuali. L'immagine parla agli uomini che pensano e sognano per immagini e diviene uno straordinario ponte tra chi guarda l'opera e la coscienza espressiva dell'artista che

l'ha prodotta. A questa arte, dunque, il compito di riscrivere il visibile, e di farsi terreno di indagine della condizione umana e di quelle fragilità e complessità e contraddizioni che accompagnano il nostro presente. L'arte, quindi, come irrinunciabile occasione di riflessione sul senso del vivere. Questa straordinaria Raccolta esprime dunque un ampio, variegato e rinnovato concetto di Realismo esistenziale, volendo così indicare quei linguaggi artistici dell'immediato secondo dopoguerra, volti ad indagare la realtà sul piano dell'esistenzialismo.

2. *Le donazioni di Arte Contemporanea*

La Sezione di Arte contemporanea del Museo raccoglie Collezioni provenienti da donazioni effettuate tra il 2012 ed il 2015 dal mecenate Alfredo Paglione, insieme alla amata consorte, la violoncellista colombiana Teresita Olivares. Nato nel 1936 a Tornareccio, in provincia di Chieti e scomparso nel 2021 a Giulianova, in provincia di Teramo, dove risiedeva dal 2001, Paglione, cognato del pittore Aligi Sassu è stato un importante gallerista, collezionista, ed esperto d'arte. Nel centro di Milano, la sua Galleria 32, con sede prima in piazza della Repubblica e poi in via Brera, ha ospitato maestri come Aligi Sassu, Giorgio de Chirico, Renato Guttuso, Giacomo Manzù, Henry Moore, Robert Raushenberg, ed è stata frequentata da tanti personaggi del mondo della cultura, della musica, del teatro, della moda e dell'industria italiana, costituendo un importante punto di riferimento per l'arte figurativa contemporanea. Conclusa la sua attività e tornato in Abruzzo alla fine del secolo scorso, egli si è reso protagonista di numerose donazioni, a beneficio di Musei ed Istituzioni pubbliche e private, effettuate con grande generosità sia nella sua Regione che nel territorio nazionale, ed accompagnate da iniziative culturali, espositive ed editoriali di cui è stato il promotore.

La prima donazione al Museo Universitario risale ad aprile del 2012 e riguarda una singolare Collezione, di proprietà di Teresita Paglione Olivares, consistente in ben 301 tartarughe, animale da lei particolarmente amato in quanto simbolo

di un'idea di forza fondata sulla resilienza e sulla saggezza. Di questo insieme, caratterizzato da oggetti etnografici raccolti in tutto il mondo, soprattutto in America Latina, Paese di origine della signora, 89 sono le realizzazioni di grandi esponenti del panorama della pittura e della scultura contemporanea. Questo nucleo, intitolato *Tartarughe tra arte e scienza*, parzialmente esposto nelle sale del Museo, annovera opere di Lucio Fontana, Aligi Sassu, Pietro Cascella, Renato Guttuso, Bruno Caruso, Valeriano Trubbiani, Sebastian Matta, Franco Mulas, Giuseppe Modica e tanti altri¹.

Scrivo a proposito il Prof. Luigi Capasso, Direttore del Museo:

Accettare questa particolarissima donazione, che per altro ha incrementato notevolmente anche il valore materiale delle collezioni del nostro museo (soprattutto per le elevate quotazioni proprie di taluni esemplari legati ad artisti del calibro di Fontana e Sassu, ma anche di tanti altri), non è stata solo una sfida in termini di genere di beni culturali che determinano il nostro patrimonio, ma anche in termini di fruibilità e godimento dei beni stessi.

Una successiva donazione, a settembre del 2012, consiste in 100 opere grafiche originali, realizzate da Aligi Sassu dal 1967 al 1992 (fig. 2). La raccolta, intitolata *Le opere grafiche di Aligi Sassu*, è avvenuta in occasione del centenario della nascita dell'artista, attraverso un nucleo omogeneo di 60 stampe artistiche appartenenti a 9 cartelle titolate (*Sassu, Omaggio alla Sardegna, Fantasie d'amore e di guerra dell'Orlando Furioso, La via dell'aurora, Apocalisse, Cavalli di luce, Don Chisciotte della Mancia, Aligi Sassu. Il mito mediterraneo, Manuscriptum*) e di 40 opere sciolte ma in totale sintonia con i temi trattati². La Collezione risponde alla volontà di tradurre per immagini, quei temi propri della parola scritta, dal mito classico al poema epico, dalla letteratura ai testi sacri, fino alla poesia contemporanea. Si tratta del testamento spirituale di un artista che ha eccelso in pittura, in scultura e nella ceramica, rivelandosi anche un profondo conoscitore del complesso univer-

¹ Si veda in merito *Tartarughe* 2013.

² Cfr. *Aligi Sassu* 2014 e 2019.

so della stampa artistica. Parliamo soprattutto di tecniche quali la xilografia, l'acquaforte, l'acquatinta, il bulino, la litografia e la serigrafia. Un registro ampio di delicati processi tecnici, che l'artista combina insieme nella medesima tavola, con un alto grado di perizia esecutiva che connota la qualità della sua produzione grafica. Altro elemento unitario di questa collezione è l'intensità del sentimento che l'artista trae dalla forza della natura, una natura selvaggia e incendiata dal sole, propria non di un solo luogo ma di tutto un mondo mediterraneo, crocevia di civiltà millenarie, in cui si specchia e si riflette la sua indole isolana, il suo spirito più profondo. Uno spazio interiore che egli ritrova nelle Baleari, quando, nel 1963, apre il suo studio a Maiorca, prima a Cala San Vicente e poi a Pollensa, all'estremo nord dell'isola. È qui, che Sassu rielabora la percezione di una mediterraneità accompagnata dal profumo del mirto, da specchi d'acqua azzurra, da massicci pietrosi che emergono, quasi come ciclopiche presenze, il fascino di una luce intensa che definisce le cose come mai viste prima. È qui che egli ritrova il sentimento del dover sopravvivere, delle lotte ancestrali e furenti e del dolore che ad esse si accompagna: una polifonia di storie di creature impetuose come i suoi celebri Cavalli che nascono dalla spuma del mare, secondo il mito di Arione, o che patiscono il sogno altrui, come il povero Ronzinante. Una raccolta generosa di spunti e di riflessioni che solo lo spirito di un grande artista può essere in grado di registrare, mantenendo, senza compromessi, tutto l'incanto e la verità del pensiero che li ha generati.

Nel 2015, Alfredo Paglione sceglie nuovamente il Museo dell'Università «G. d'Annunzio» per affidare, attraverso successivi atti di donazione, altri due nuclei importanti di opere di sua proprietà: *I Maestri della Grafica* e *I Maestri del XX Secolo*. Si tratta di un immenso patrimonio, e di un gesto di straordinaria generosità suggellato dalla volontà di coinvolgere più giovani possibili al godimento di quella bellezza che ha segnato la sua vita e che l'arte rivela ed esprime.

Al primo insieme appartengono 303 opere grafiche di grande rilievo e fra queste, 40 straordinarie acqueforti della nota serie *I disastri della Guerra*, realizzata da Francisco Goya tra

il 1810 ed il 1820 (fig. 3)³. All'interno di questo repertorio, che offre eccellenti testimonianze di utilizzo delle varie tecniche di stampa artistica, trovano posto, oltre ai lavori del grande pittore e incisore spagnolo, le preziose *suites* eseguite da Marino Marini, Renzo Vespignani, Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso ed anche opere sciolte di artisti come Campigli, Delvaux, Ernst, Ferroni, Greco, Kokoscha, Kubin, Léger, Manzù, Sutherland e molti altri.

Il secondo nucleo è costituito da 132 opere uniche con dipinti e sculture di noti maestri del XX secolo, fra cui di opere di Giuseppe Bergomi, Ennio Calabria (fig. 4), Arturo Carmasi, Robert Carroll, Michele Cascella, Alberto Gianquinto, Piero Guccione, Giacomo Manzù, Carlos Mensa, Francesco Messina, Aligi Sassu, Ruggero Savinio e molti autori amati e seguiti da Paglione nella sua lunga carriera di gallerista.

Le donazioni sono state seguite dalla dott.ssa Antonietta Di Fabrizio del Museo Universitario, autrice dei repertori delle schede e responsabile della conservazione.

3. *Le iniziative di valorizzazione e di promozione delle Raccolte di Arte Contemporanea*

I *Quaderni del Museo*, costituiscono una Collana di volumi monografici, pubblicati dal Museo per focalizzare di volta in volta gli specifici contenuti dei repertori delle sue Raccolte. Alle Collezioni d'Arte sono stati dedicati due numeri monografici presentati dal Direttore del Museo Prof. Luigi Capasso: nel 2013 è stato pubblicato e presentato al pubblico il Quaderno n. 2 intitolato *Tartarughe tra Arte e Scienza: la Collezione Teresita Olivares Paglione*, e nel 2014 il Quaderno n. 3 intitolato *Aligi Sassu. L'immagine della parola: 100 opere grafiche originali dal 1967 al 1992* entrambi con Premessa del Direttore del museo, Prof. Luigi Capasso e con interventi di esperti.

Un'altra espressione dell'impegno del Museo Universitario nell'ottica della fruizione delle sue Collezioni la ritroviamo

³ Goya 2019.

nei consueti *calendari tematici*, annualmente realizzati su temi scientifici. Per gli anni 2014 e 2019 si è scelto di dedicarli ad argomenti molto rappresentativi delle Raccolte di contemporanea, rispettivamente alla Collezione delle opere recanti l'immagine della tartaruga e ad una selezione di artisti della corrente del Realismo esistenziale.

Un'altra interessante linea di progettualità e di valorizzazione realizzata dal Museo Universitario è costituita da *I Cicli dell'Arte*, una raccolta di cataloghi, realizzati dal 2018 al 2021, per focalizzare determinati artisti e contenuti, corredati da altrettanti progetti espositivi preceduti da una conferenza di presentazione al pubblico con studiosi ed esperti d'arte contemporanea di fama nazionale. Il primo volume, *Il fascino dell'Immagine* è stato accompagnato da una mostra collettiva che si è tenuta dal 21 dicembre 2018 all' 8 marzo 2019, con una selezione di artisti particolarmente rappresentativi della pittura e della scultura legati al concetto di «immagine», curata dal critico Gabriele Simongini, autore del saggio in catalogo⁴. Il secondo volume, con testo critico di Maria Cristina Ricciardi, *L'immagine, l'energia, la materia*⁵, associato ad una mostra tenuta dal 9 marzo al 2 maggio 2019, ha posto l'accento sui repertori scultorei e dunque sulle opere di grandi maestri quali Giuseppe Bergomi, Giacomo Manzù, Marino Marini, Francesco Messina e Matias Quetglas, Giuliano Vangi, a cui va aggiunto Paolo Borghi, autore de *La tartaruga teatina*, scultura in bronzo, realizzata nel 2015 per il Museo e collocata dinanzi il suo ingresso. Il terzo, *Aligi Sassu, un espressionismo lirico*⁶, con mostra dal 4 maggio al 23 luglio 2019, ha presentato, attraverso un saggio critico di Elena Pontiggia, una serie di capolavori di uno dei massimi artisti italiani del secolo scorso, collezionati e raccolti da Alfredo Paglione che di Sassu è stato amico, cognato e gallerista di fiducia. Il quarto catalogo, intitolato *Goya. La provocazione e la guerra*, con esposizione dal 26 luglio al 20 ottobre 2019, ha presentato, per la prima volta

⁴ *Il fascino dell'immagine* 2019.

⁵ *L'immagine, l'energia* 2019.

⁶ *Aligi Sassu* 2019.

in Abruzzo, quaranta incisioni originali del grande artista spagnolo, con saggi critici di Cecilia Morselli e di Cecilia Paolini. Il quinto numero, *Bellezza e poesia nell'opera di Claudio Bonichi*, con scritti di Raffaella Morselli e di Cecilia Paolini, è stato accompagnato da una mostra, tenuta dal 21 dicembre 2019 al 29 marzo 2020, che ha posto l'attenzione su dieci tele conservate nel Museo e realizzate da Claudio Bonichi, racconto essenziale e metafisico della sua profonda riflessione estetica. L'ultimo catalogo della serie, con saggio di Alberto Dambruoso, editato solo on-line, è intitolato *Modica, Savinio, Caruso e Calabria: quattro interpreti della grande Scuola romana del Novecento*. Come consuetudine è stata organizzata una mostra, dal 13 maggio al 30 settembre 2021, dedicata ai quattro pittori di ambito romano che, in quanto sensibili interpreti di riflessioni maturate dentro il nostro presente, rappresentano uno spaccato importante della ricerca artistica maturata nella capitale dagli anni Settanta ad oggi.

Una ulteriore occasione di diffusione dei contenuti artistici del Museo, si sono rivelate le *Notti Europee dei Musei*, in cui, sia per l'anno 2019 e che il 2021 sono stati proposti argomenti di arte contemporanea. Per il primo appuntamento, tenuto nel maggio 2019, è stato offerto il tema *Aligi Sassu. Parole e Immagini*, attraverso un articolato programma che ha previsto laboratori didattici per bambini e, nell'Auditorium del Museo, *La Grande grafica di Aligi Sassu. La Collezione del Museo Universitario di Chieti-Pescara*, con interventi di Maria Cristina Ricciardi, Elsa Betti, Giuliana Antenucci e degli allievi della Music Art International Accademy del maestro Giuliano Mazzoccante, seguito dalla presentazione della *brochure L'immagine della parola. 100 opere grafiche originali dal 1967 al 1992* e dalla visita guidata alla mostra *L'Espressionismo lirico di Aligi Sassu*. Per il secondo appuntamento, tenuto nel luglio 2019, Il Museo Universitario ha organizzato un programma intitolato *Tra segni e colori: quattro maestri della pittura contemporanea a Roma*, attraverso un programma articolato e strutturato in laboratori didattici sulle varie tecniche artistiche del Novecento destinati a bambini dai 5 ai 10 anni ed interventi in pubblico di Luciano Di Tizio, Presidente di WWF Italia e

della Fondazione Immagine tra Arte e Scienza, Maria Cristina Ricciardi, dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio», Alberto Dambruoso, storico dell'arte, concludendo con una visita guidata alla mostra.

Ancora un'interessante esperienza divulgativa, a cura della dott.ssa Maria Cristina Ricciardi, è stata quella compiuta nel 2021, attraverso la realizzazione di 9 video clip, destinati al canale YouTube di Ateneo in una play list dedicata alla conoscenza del patrimonio artistico di proprietà dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara.

Il Progetto, intitolato *Dentro l'Immagine* ha risposto alla necessità di diffondere, in una modalità sintetica ed efficace, la conoscenza del patrimonio artistico di proprietà dell'Università degli Studi «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara, un insieme di opere di notevole rilevanza, meritorio certamente di ampia divulgazione soprattutto attraverso gli studenti, ed anche di costituire una valida documentazione da utilizzare in occasione di pubbliche conferenze e nelle stesse attività promosse dal Museo Universitario.

Tema del progetto è stato il magnifico repertorio delle numerose opere d'arte, dipinti e sculture, costituenti la sezione di Arte contemporanea del Museo intitolata *I grandi maestri del XX secolo*. All'interno di questa sono stati selezionati 10 artisti, sette pittori e tre scultori, rappresentati ciascuno da un'opera scelta. Di ogni artista sono state fornite indicazioni biografiche e lettura critica. I contenuti dei testi, inediti ed originali, sono stati la base per costruire una comunicazione sintetica ed efficace, rivolta soprattutto ai giovani, affinché un pubblico sempre più numeroso possa incontrare il valore aggiunto di una Collezione d'arte dove, nelle esperienze di grandi maestri si fondono e si ritrovano le istanze del pensiero del Novecento. Sono stati selezionati sette dipinti e tre sculture, realizzati, dal 1930 al 1993, da artisti italiani e spagnoli, quali: Michele Cascella, Giancarlo Ossola, Ennio Calabria, Giuseppe Modica, Carlos Mensa, Claudio Bonichi, Isabel Quintanilla e da scultori di grande fama quali: Francesco Messina, Marino Marini, Giuseppe Bergomi (Fig. 5). Per ogni opera è stato realizzato un documento video, intenzionalmente di pochissimi minuti, ac-

compagnato da commento critico ed infine anche una brochure contenente immagini e testi critici (1 I Grandi Maestri del XX secolo; 2. Michele Cascella; 3. Giuseppe Modica; 4. Giancarlo Ossola; 5. Carlos Mensa; 6. Isabel Quintanilla; 7. Claudio Bonichi; 8. Ennio Calabria; 9. La Scultura: Marino Marini, Francesco Messina, Giuseppe Bergomi)⁷.

Le recenti scomparse, nel corso del 2024, di grandi maestri quali Ennio Calabria e Giuliano Vangi, tra gli ultimi esponenti di una straordinaria generazione di artisti, ci ricordano la necessità di documentare e di studiare le testimonianze di coloro che hanno saputo traghettare il significato della pittura e della scultura ad incredibili traguardi, attraverso esperienze artistiche e personali di grande spessore, senza mai rinunciare alla visione dell'immagine quale valore di riferimento.

Anche per questa ragione, lo straordinario insieme di cui il Museo universitario è attento tutore e custode, assume oggi un significato tanto più grande che trova i suoi riscontri nella storia della cultura del Novecento, nell'evoluzione di un pensiero e di un sentire che riguarda tutti.

Riferimenti bibliografici/References

Aligi Sassu (2014), *Aligi Sassu. L'immagine della parola: 1000 opere grafiche originali dal 1967 al 1992* (Quaderni del Museo universitario Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, vol. 3), Chieti: èDicola Editrice.

Aligi Sassu (2019), *Aligi Sassu. Un espressionismo lirico* (I cicli dell'arte, vol. 03), Chieti: èDicola Editrice.

Bellezza e poesia (2019), *Bellezza e poesia nell'opera di Claudio Bonichi* (I cicli dell'arte, vol. 05), Chieti: èDicola Editrice.

Goya (2019), *Goya, la provocazione e la guerra* (I cicli dell'arte, vol. 04), Chieti: èDicola Editrice.

Il fascino dell'immagine (2019), *Il fascino dell'immagine* (I cicli dell'arte, vol. 01), Chieti: èDicola Editrice.

L'immagine (2019), *L'immagine, l'energia, la materia* (I cicli dell'arte, vol. 02), Chieti: èDicola Editrice.

⁷ Cfr. *Bellezza e poesia* 2019; *Modica, Savinio* 2019.

Le collezioni di Alfredo e Teresita Paglione (2019) (I cicli dell'arte, vol. 00), Chieti: èDicola Editrice.

Modica, Savinio (2019), *Modica, Savinio, Caruso e Calabria: quattro interpreti della grande Scuola romana del Novecento* (I cicli dell'arte, vol. 06), Chieti: èDicola Editrice.

Tartarughe (2013), *Tartarughe tra Arte e Scienza: la «Collezione Teresita Olivares Paglione»* (I Quaderni del Museo universitario Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara, vol. 2), Chieti: èDicola Editrice.

Appendice



Fig. 1. Il Museo Universitario, Palazzo Arnaldo Mussolini, Chieti.



Fig. 2. Aligi Sassu, *I due soli*, 1987, litografia a 7 colori, cm 54x76, Inv. n° 8416.



Fig. 3. Francisco Goya, *Bárbaros!*, tavola n. 38 della serie «*Los desastres de la guerra*», 1810-1814, acquaforte, cm 15,5x20, Inv. n° 19173.



Fig. 4. Ennio Calabria, *Memoria rivisitata*, 1991, olio su tela, cm 150x80, Inv. n° 19480.



Fig. 5. Giuseppe Bergomi, *Bagnante*, 1961, scultura in bronzo, cm 58x35x25, Inv. n° 19467.

Ilaria Schiaffini*, Claudio Zambianchi**

Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea
della Sapienza

1. *Qualche ricordo dei primi vent'anni del MLAC*

Fra le oratrici e gli oratori del Convegno di Cagliari, per motivi di geografia e di anagrafe sono il solo ad avere visto gli albori del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza, che tutte e tutti, per brevità, chiamiamo MLAC.

Le idee su cui nasce il MLAC risalgono alla «didattica aperta» promossa negli anni Settanta da Nello Ponente, primo professore di storia dell'arte contemporanea all'Università di Roma e mio professore sullo scorcio degli anni Settanta. Ponente univa alla docenza universitaria un'intensa attività di critico militante, conosceva bene gli artisti e talvolta li invitava a parlare nelle aule universitarie. Gli studenti avevano così l'occasione di un rapporto diretto con le ricerche contemporanee.

Su queste basi nel 1979 era nato il convegno *Al vivo – Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, promosso da Ponente su progetto di Simonetta Lux, e, nel 1982, il *Secondo convegno di comunicazione di lavori di artisti contemporanei* e la mostra *Al Vivo 2 – Generazioni a confronto*, curati da Lux come omaggio a Ponente dopo la prematura scomparsa (1981).

* Ilaria Schiaffini, Associata di Storia dell'Arte Contemporanea, Università La Sapienza, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: ilaria.schiaffini@uniroma1.it.

** Claudio Zambianchi, Ordinario di Storia dell'Arte Contemporanea, Università La Sapienza, Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo, piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma, e-mail: claudio.zambianchi@uniroma1.it.

Il § 1 è da attribuire a Claudio Zambianchi; il 2 a Ilaria Schiaffini.

I due convegni e la mostra sottolineavano l'esigenza di avere entro le mura della città universitaria uno spazio d'interazione tra gli artisti, il loro lavoro, i docenti, le studentesse e gli studenti di storia dell'arte contemporanea, per comprendere «al vivo», appunto, i processi di ideazione e produzione dell'opera d'arte. Tali presupposti condurranno alla costituzione del MLAC, fortemente voluto da Simonetta Lux¹ e sostenuto dall'allora Rettore Antonio Ruberti.

Lo spazio espositivo del MLAC si trova all'interno del Palazzo del Rettorato, nel cuore della Città Universitaria. Gli spazi del Museo occupano attualmente il primo piano (originariamente il MLAC disponeva anche degli spazi al piano terra, dove oggi è allestito il Museo del Vicino Oriente, Egitto e Mediterraneo). La sala espositiva, dalla caratteristica parete curva (croce e delizia degli allestitori), si sviluppa longitudinalmente ed è collegata mediante tre porte a vetri a un atrio luminoso che si affaccia sulla grande terrazza posta sul retro del Rettorato, luoghi che il MLAC ha spesso utilizzato per accogliere eventi, specialmente musicali.

La possibilità di utilizzare per le mostre gli spazi retrostanti all'Aula Magna venne sperimentata nel 1985 con l'esposizione «1935. Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale» (a cura di Simonetta Lux ed Ester Coen), che celebrava il cinquantenario della Città Universitaria, alla cui realizzazione presero parte numerosi giovani studiosi, appena laureati in storia dell'arte contemporanea, tra cui io stesso, che con tre mie compagne di corso, fra cui Antonella Sbrilli, ero responsabile di pannelli di documentazione sulla pittura murale degli anni Trenta in alcuni paesi stranieri.

Nello scritto in catalogo, Ruberti sottolineava come le iniziative del 1979 e del 1982 avessero indicato «una linea di impegno che occorre[va] proseguire e sviluppare»². Grazie alla tenacia di Simonetta l'idea si realizzò e quello che una volta era

¹ Sul museo vedi Lamanna 1999; Lux 2012 e <<http://www.museolaboratorio-artecontemporanea.it>>, 17.02.2025.

² Lux, Coen 1985, p. 7

stato il guardaroba dell'Aula Magna del Rettorato fu destinato in permanenza a ospitare l'arte contemporanea.

Sin dalle origini lo spazio non fu pensato come un semplice contenitore votato alla presentazione e conservazione delle opere (anche perché allora era privo di una collezione permanente), ma come un «laboratorio» aperto al confronto diretto fra artisti e artiste, studiosi e studiose, popolazione studentesca e città.

In senso proprio, la storia del Museo inizia, con Simonetta direttrice, non nel 1985, ma l'anno dopo, con il decreto di istituzione e poi, nel 1987, con la prima mostra, dedicata ad Alberto Burri. Nei primi anni l'attività espositiva si è concentrata sull'arte contemporanea e sul dialogo da essa intrattenuto con altri settori della cultura, in particolare con la musica d'avanguardia. Si susseguono mostre dedicate ad artisti storicizzati e a giovani, come avviene anche sotto la direzione di Maurizio Calvesi (dal 1993). Calvesi coinvolge nell'attività espositiva e laboratoriale del MLAC artisti celebri e promesse dell'arte contemporanea, affidando ciclicamente la curatela delle mostre a giovani studiosi attivi in ambito romano, spesso divenuti poi nomi affermati. Alle mostre antologiche dedicate a un autore o autrice si affiancano esposizioni collettive. In questi anni vengono anche realizzati lavori *ad hoc* per lo spazio del Museo, come i due grandi «letti proiettivi» di Luca Patella, entrati a far parte della collezione del MLAC. Parallelamente viene proposto un programma di rassegne video.

Nel 2000 il MLAC torna sotto la direzione di Simonetta Lux. La prima gestione Lux, la gestione Calvesi e i primissimi anni della seconda gestione Lux si svolsero in tempi di vacche grasse: entrambi i direttori furono bravi ad attrarre finanziamenti esterni, partecipando, ad esempio, ai bandi della regione Lazio. In quella fase di relativo benessere fu possibile organizzare esposizioni con qualche larghezza di mezzi e corredarle con cataloghi illustrati. Poi sono arrivate le vacche magre, ma il MLAC ha continuato a fare le mostre. La programmazione museale si è aperta man mano ai temi della frammentazione propria del mondo digitale e ai mutamenti delle identità culturali dovuti alla globalizzazione e alle migrazioni. Incontri

e mostre sono stati dedicati ad artisti internazionali, molti provenienti da realtà solo recentemente entrate nell'interesse dalla storia e dalla critica d'arte occidentali. In questa fase della vita del Museo si è cercato anche di proporre agli studenti uno sguardo aggiornato sulle tendenze espositive contemporanee. Accanto allo spiccato interesse per l'iper-contemporaneità, dovuto agli interessi dell'allora Direttrice, è continuata l'attenzione per movimenti e autori storicizzati.

Sin qui le origini di un museo nato per fare interagire docenti, studentesse e studenti di storia dell'arte con la scena del contemporaneo, attraverso l'incontro con gli artisti e il loro lavoro. Le potenzialità del MLAC come strumento didattico sono enormi: è un luogo dove si possono imparare i rudimenti di alcune professioni legate all'arte contemporanea. Vi si possono formare giovani «curatori», che Sapienza da tanti anni prepara, con successo, attivi sulla scena romana, nazionale e internazionale. Accanto ai curatori, il MLAC può offrire le basi a chi in futuro vorrà intraprendere il mestiere di *registrar* o seguire gli allestimenti di mostre; o che invece si dedicherà a promuovere esposizioni ed eventi attraverso l'uso dei social media. Malgrado risorse economiche sempre più limitate, il Museo anche molto di recente, grazie specialmente al lavoro di Ilaria Schiaffini, ha ospitato mostre importanti, con allestimenti complessi e, in continuità con il suo passato, ha svolto un'intensa attività di conferenze, incontri e presentazioni di libri. Quello che nella sua storia ormai più che trentennale il MLAC non ha mai perduto è la sua vocazione pedagogica: si «impara facendo», liberi da legami con il sistema dell'arte, con poche risorse, ma con un'indipendenza che ci ha consentito esposizioni talvolta insolite e coraggiose, come ad esempio nel 2017 quella, curata da Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli, dedicata agli «oggetti migranti» rinvenuti sulle spiagge di Lampedusa, alcuni dei quali affettuosamente restaurati da Giuseppe Basile.

Guardare da vicino l'arte di oggi, entrare in contatto con quello che ancora non si trova sui libri, colto nell'atto del suo farsi, è il maggiore privilegio di chi, come noi, studia e insegna la storia dell'arte contemporanea, e il MLAC è un prezioso strumento per approfittarne.

2. Dal 2015 a oggi

Nel 2011 si apre una nuova fase: il MLAC viene inserito in una neonata struttura interfacoltà, il Polo Museale Sapienza, sotto al cui ombrello ricadono oggi i 19 musei dell'ateneo. Questa fase di transizione, guidata in successione da Marta Fattori e Giuseppe Di Giacomo, vede fra l'altro un dimezzamento degli spazi per ospitare al piano inferiore la collezione del Museo del Vicino ed Estremo Oriente. La sede espositiva, rimessa a nuovo, riapre nel 2015 senza personale, con un budget molto ridimensionato e significative difficoltà nella capacità di spesa. Claudio Zambianchi (direttore tra il 2016 e il 2019) e io stessa (direttrice dal 2019 a oggi) ci siamo interrogati su come adattare la vocazione originaria del museo a una fase di indebolimento politico e depauperamento economico.

In primo luogo si è provveduto a fare ordine, catalogando la collezione residua e creando un sito, a tutt'oggi preziosissimo strumento non solo di informazione ma anche di archiviazione dell'attività del MLAC. La semplicità di gestione e un *blog*, anche questo di facile utilizzo, hanno offerto uno strumento ulteriore per l'attività di formazione degli studenti e la produzione di contenuti (interviste collegate alle mostre, etc.). Un altro aspetto di rinnovamento tecnologico ha riguardato lo sviluppo dei social, incrementato soprattutto durante il periodo di chiusura per la pandemia: Facebook, Instagram, Twitter hanno moltiplicato i loro *follower*, sebbene su questo aspetto molto rimanga da fare, soprattutto sul piano del coinvolgimento delle studentesse e degli studenti. In quella fase abbiamo anche inaugurato il canale youtube del MLAC, che ha ospitato alcune interessanti rassegne video in sostituzione dell'attività espositiva «in presenza» («WOW; Ten Little Indians»). Un'altra sperimentazione ha riguardato la produzione di podcast per alcune mostre (di Mario Giacomelli e Pablo Echaurren). Tutte eredità, queste, che arricchiscono oggi il ventaglio delle possibili linee di intervento.

In secondo luogo, per far funzionare la macchina si è fatto di necessità virtù: in assenza di personale, gli studenti tirocinanti assolvono alle varie funzioni del museo. Allestimento,

grafica, ufficio stampa, comunicazione social, guardiania, visite guidate sono i principali incarichi che vengono loro affidati. In questo senso il MLAC è davvero una palestra, dove la sperimentazione delle nuove competenze si intreccia con una buona dose di improvvisazione: come in ogni palestra si fatica, ma si possono anche avere grandi soddisfazioni.

L'idea del laboratorio ha continuato a vivere anche in workshop appositamente ideati come parte integrante delle mostre, volti a offrire una formazione integrata e sperimentale agli studenti nel contatto con gli artisti e con curatori esterni. Ad esempio, attorno alla mostra «Marina Bindella. Finis Terrae», alcuni allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma hanno guidato gli studenti di storia dell'arte nella pratica delle tecniche dell'incisione, ispirandosi ad alcuni modelli storici (da Dürer a Rembrandt), mentre un laboratorio per non vedenti guidato da Gabriella Bernardini, docente di didattica dell'arte all'Accademia, arricchiva ulteriormente la varietà delle proposte. Di tutt'altro segno due emozionanti laboratori sul tema del viaggio, a partire da oggetti simbolici che ciascuno porterebbe con sé nell'ipotesi di fuga dal paese di origine, sono stati realizzati dall'Archivio Memorie Migranti con un gruppo misto di studenti e rifugiati in occasione della mostra «Oggetti migranti. Dalla traccia alla voce», a cura di Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli (2017).

Altri esempi da citare in questa direzione riguardano due progetti fotografici. La mostra del 2015 «La grande allusione: 1974-2015», ispirata alle fotografie dei ruoli di Marcella Campagnano per la cura di Raffaella Perna e mia, ha presentato accanto ai modelli degli anni '70 i nuovi ruoli del femminile, ideati e messi in scena dalle studentesse e dagli studenti di oggi: una committenza fotografica realizzata insieme all'Istituto Superiore di Fotografia e Comunicazione Integrata (ISFCI). Con la stessa partnership è stato realizzato il progetto di Terza missione *L'università La Sapienza e il quartiere San Lorenzo*. Guidati da due fotografi-artisti, due gruppi misti di studenti della Sapienza e allievi dell'ISFCI hanno lavorato nel corso del 2021 alla raccolta delle fotografie di famiglia che illustravano la storia del quartiere dal 1935 a oggi (*Album San Lorenzo*, di Ales-

sandro Imbriaco) e alla produzione di interviste videoregistrate a diverse categorie di abitanti del quartiere (*Archivio del futuro* di Caimi&Piccinni). Una serie di conferenze e di attività educative per le scuole, svolte dagli stessi studenti della Sapienza, arricchiva il progetto, che è documentato sul sito del MLAC.

La programmazione espositiva degli ultimi anni, che ha affidato alla fotografia un ruolo sempre più significativo, ha guardato con attenzione alle proposte nate da ricerche inedite, provenienti perlopiù (ma non solo) dagli studenti, dai dottorandi o dai docenti. «Emanuele e Giuseppe Cavalli», che offriva un confronto tra le fotografie dei due gemelli, l'uno pittore e l'altro fotografo che segnarono la cultura italiana del Novecento, nata da una sinergia tra i due archivi stabilita con l'ausilio di due giovani storiche dell'arte della Sapienza, Arianna Laurenti e Alessia Venditti; la prima mostra in assoluto dedicata alla produzione pittorica di «Mario Giacomelli», celeberrimo fotografo, nata dalle ricerche di Irene Caravita, dottoressa di ricerca; «Gino Galli tra futurismo e ritorno all'ordine», la riscoperta di un pittore del primo futurismo allievo di Balla, sino ad allora noto sì e no per una decina di opere, ha avuto un riscontro nazionale e internazionale senza precedenti, grazie al lavoro di Edoardo Sassi in collaborazione con Giulia Tulino, assegnista di ricerca. «Apocrypha», a cura di Gaetano Lettieri, professore di Storia del Cristianesimo della Sapienza, ha selezionato lavori di otto grandi artisti ruotanti attorno al tema del sacro (2022). Significative anche le aperture interdisciplinari, una delle caratterizzazioni originarie del MLAC: la prima monografica dedicata a Mirella Bentivoglio dalla sua città, proposta nel 2019 da Ada De Pirro e Angela Rorro; «Szymborska e il mondo-collage», a cura di Luigi Marinelli e Anna Jagiełło (2023), che ha accolto per la prima volta a Roma i collage del Premio Nobel per la letteratura e *Scritture erranti*, a cura di Gustavo Giacosa, un percorso tra arte contemporanea e art brut parallelo alle esposizioni sull'arte irregolare a Villa Medici e alla galleria SIC.12 Art Studio (2024).

Una serie di mostre ha poi accolto gli esiti di ricerche sul patrimonio e sugli archivi della Sapienza: tra tutte «Sironi svelato» nel 2017, a coronamento dell'impegnativo restauro del di-

pinto murale dell'Aula Magna realizzato da Eliana Billi e Laura D'Agostino per l'Istituto Centrale per il Restauro. L'intenso lavoro sugli archivi fotografici ha portato nel 2018 alla esposizione «La fototeca di Adolfo Venturi alla Sapienza», la prima dedicata alla maggiore e più antica fototeca universitaria italiana, con un patrimonio di oltre 100.000 fototipi, curata da me stessa e Maria Onori. «2022: La Sapienza fotografata» ha mostrato una rassegna storica di fotografie documentarie (dalla inaugurazione di Mussolini ai movimenti del '68 e del '77) insieme alla presentazione di due committenze d'autore, realizzate nel 1985 e nel 2022 con la partecipazione attiva della comunità sapientina e di un team di curatrici.

Il dialogo sempre più stretto con la ricerca ha trovato inoltre accoglienza permanente nel sito: sotto la finestra *Progetti* si possono vedere, oltre a quello su *La Sapienza e il quartiere San Lorenzo*, anche *Vocisullarte*, un progetto di Storia orale dell'arte con undici interviste a protagonisti e testimoni dell'arte a Roma nella seconda metà del Novecento, curato da me stessa e da Claudio Zambianchi.

Nonostante la povertà di mezzi, il MLAC ha continuato a presentarsi anche agli artisti come luogo di sperimentazione e di ricerca: è il caso della mostra *site-specific* di Chiara Passa, «Space-oriented-Space» (2019), di «Neander-tales» (2022), nella quale Pablo Echaurren ha voluto presentare per la prima volta al pubblico le scatole da lui dedicate all'Uomo di Neanderthal, nate durante la pandemia; o della committenza a Marina Paris di un progetto sulle architetture della città universitaria (*Micro_Zone*, 2022). Significativo anche lo spazio alle proposte di giovani curatori formati nella nostra università: tra le ultime «Complessità: sostantivo plurale», a cura di Dionæa nel 2023 e «Drive me Acid» a cura di Niccolò Giacomazzi nel 2024.

Il dinamismo espresso nell'ultimo periodo ha ottenuto risultati di buona visibilità esterna in termini di riscontro sulla stampa e apprezzamento tra gli addetti ai lavori. È decisamente aumentata anche l'affluenza del pubblico, con la fidelizzazione dei visitatori abituali («vengo al MLAC perché c'è sempre qualcosa di interessante») e l'attrazione di nuovi visitatori, anche

provenienti da fuori città. A questo traguardo si è potuti arrivare anche grazie alle collaborazioni con istituzioni esterne italiane e straniere: ricordiamo solo a titolo di esempio la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il Museo di Anticoli Corrado, l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, l'Accademia di Belle Arti, la Sovrintendenza Capitolina, con la quale è in corso la preparazione dell'omaggio per il centenario a Titina Maselli, grande pittrice romana sin qui, incredibilmente, poco valorizzata. Insomma, il MLAC sembra oggi quasi un museo «vero», ci diciamo ogni tanto con una punta di compiaciuta ironia: anche se la realtà è ben diversa. Con questi risultati alle spalle, ci sembra legittimo aspettarci un salto di qualità nel sostegno istituzionale alla gestione del museo.

Riferimenti bibliografici / References

- Lamanna F. (1999), *Gli artisti e l'università. Il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea de La Sapienza di Roma*, Roma: FMP Edizioni.
- Lux S., a cura di (2012), *Museo Laboratorio di Arte Contemporanea. MLAC index 2000-2012*, Roma: Gangemi Editore.
- Lux S., Coen E., a cura di (1985), 1935. *Gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*, Roma: Multigrafica.

Appendice/Appendix



Fig. 1. mostra Luca Patella, *Duchamp dis-enameled (The Wrong & the Right Beds, Monumentale)*, a cura di Gabriele Perretta, 16 novembre-9 dicembre 1994.



Fig. 2. mostra *Judith Cowan, FROM LIFE*, a cura di Simonetta Lux e Stella Santacatterina, 7 – 29 aprile 2005.



Fig. 3. mostra *Oggetti migranti. Dalla traccia alla voce*, a cura di Barbara D'Ambrosio e Costanza Meli, 22 marzo – 10 aprile 2017.



Fig. 4. mostra *Oltre la parola*. Mirella Bentivoglio dalla Collezione Garrera, a cura di Ada De Pirro e Angelandreina Rorro, 7 ottobre – 3 novembre 2019.



Fig. 5. mostra *Complessità. sostantivo plurale*. Antonio Della Guardia, Federica Di Carlo, Federica Di Pietrantonio, Maria Di Stefano, Alessandra Ferrini, Valerio Rocco Orlando, Polisonum, a cura di Dionæa, 13 maggio – 15 luglio 2023.

Pietro Costantini*

Contemporary Sculpture Garden Unite Museum: un luogo di identità e di relazione per l'arte contemporanea

Nel maggio 2018, l'Università degli Studi di Teramo ha ufficialmente inaugurato il Contemporary Sculpture Garden, un museo dedicato all'arte contemporanea che rappresenta una delle più significative espressioni della museologia universitaria in Italia. L'iniziativa, concepita e realizzata grazie alla visione dell'allora Rettore Luciano D'Amico e della Delegata alla Cultura Raffaella Morselli, ha ridefinito il rapporto tra arte, università e territorio, ponendo l'accento sulla necessità di promuovere l'arte contemporanea come elemento centrale dell'educazione, della ricerca e della cittadinanza culturale¹.

Il museo teramano si distingue per il suo ruolo nella creazione di un ambiente inclusivo e partecipativo in cui l'arte si integra armoniosamente con lo spazio accademico e naturale. Situato nel *campus* universitario, il museo è circondato dal paesaggio del Gran Sasso e dalla città di Teramo, che contribuiscono a creare un contesto ideale per ospitare sculture e installazioni di grandi dimensioni (fig. 1). Questo dialogo tra natura e arte rappresenta uno degli elementi distintivi del Contemporary Sculpture Garden, il quale si configura come un museo diffuso, in cui le opere non sono confinate a un unico spazio espositivo, ma distribuite tra aree interne ed esterne, creando un ambiente di fruizione continua e accessibile.

* Pietro Costantini, PHD, Università di Teramo, via Renato Balzarini 1, 64100 Teramo, e-mail: pcostantini@unite.it.

¹ Si veda l'intervento di Luciano D'Amico nel video di presentazione del museo, <<https://youtu.be/evvN-2t1uvU?si=YbU6R1zlsSmNcbSU>>, 17.02.2025.

Fin dalla sua inaugurazione, il museo ha ottenuto un notevole riconoscimento da parte delle istituzioni culturali nazionali. Nel 2018, l'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali (Mibact) inserì il Garden nella lista delle opere di rilievo da visitare nell'ambito dell'Anno Europeo del Patrimonio Culturale. Questo riconoscimento ha confermato la rilevanza del museo come modello innovativo e ha posto l'accento sull'importanza del promuovere l'arte contemporanea come strumento di conoscenza e crescita sociale. Nel 2019, il museo è stato ulteriormente valorizzato con l'ingresso nel Sistema dei Musei Universitari della Regione Abruzzo e nell'Associazione Nazionale Musei Scientifici (ANMS), rafforzando il suo ruolo di attore culturale di riferimento a livello regionale.

La missione educativa e culturale del Garden si articola attorno a tre obiettivi principali. Il primo è quello di promuovere la conoscenza e la fruizione dell'arte contemporanea, rendendo le opere accessibili a un pubblico vasto e diversificato, includendo sia la comunità accademica sia il pubblico esterno. Il secondo obiettivo riguarda la valorizzazione degli artisti locali, senza trascurare quelli nazionali e internazionali, attraverso la creazione di collezioni che mettano in luce le nuove tendenze dell'arte contemporanea. Infine, il terzo obiettivo si concentra sulla formazione delle nuove generazioni, con particolare attenzione all'interazione tra arte, didattica e tecnologia, creando così un laboratorio dinamico in cui gli studenti possono sperimentare nuove forme espressive e approfondire la conoscenza del patrimonio artistico.

Oggi il Contemporary Sculpture Garden ospita una collezione permanente di grande valore simbolico, che riflette le diverse correnti dell'arte contemporanea (Fig. 2). Tra gli artisti presenti vi sono Diego Esposito², Venanzo Crocetti³, Immacolata Datti⁴ e Alejandro Marmo⁵, ognuno dei quali ha contribuito con opere che esemplificano la propria ricerca artistica e il

² Su Diego Esposito si vedano: Corà 2003; Iori 2016.

³ Su Venanzo Crocetti si vedano: De Santi 2001; Paolini 2019.

⁴ Su Immacolata Datti si veda: Perfetti 2024.

⁵ Su Alejandro Marmo si veda: Cappello 2019.

proprio impegno nel promuovere una visione del mondo che integri estetica, etica e riflessione sociale.

Diego Esposito, figura di spicco dell'arte concettuale, ha donato al museo teramano alcune delle sue opere più emblematiche, tra cui *Latitudine e Longitudine*⁶. Questa installazione, realizzata con un masso del Gran Sasso e un disco convesso in acciaio inox (Fig. 3), esplora il rapporto tra spazio, tempo e natura, invitando il pubblico a riflettere sulla relazione tra l'essere umano e l'ambiente naturale. L'opera, grazie alla sua precisione concettuale e all'utilizzo di materiali naturali e industriali, stabilisce una connessione profonda tra l'universo e la condizione umana, sottolineando l'importanza della dimensione cosmologica nell'arte contemporanea.

Le opere di Venanzo Crocetti, invece, sono caratterizzate da una forte componente simbolica e narrativa. Tra queste spiccano *La Gravida* e *Leonessa con la preda*, due sculture in bronzo che rappresentano rispettivamente la maternità e la forza della natura. *La Gravida*, in particolare, è ispirata alla figura della Mater Matuta, dea della fertilità nella mitologia romana, e attraverso una rappresentazione stilizzata e monumentale, l'opera evoca il tema universale della generazione della vita e della protezione materna. La scultura, con la sua postura ieratica e la sua struttura solenne, crea un senso di sacralità che trascende il tempo, invitando il pubblico a riflettere sulle origini archetipiche della condizione umana.

Un altro contributo significativo alla collezione è rappresentato dal *Cielo d'Italia*⁷ (Fig. 4), un'opera collettiva realizzata da 301 ceramisti provenienti da 31 città italiane. L'opera, composta da 384 tavole di ceramica, è un omaggio alla tradizione artigianale italiana e alla lunga storia della ceramica come forma d'arte. Il progetto, realizzato dall'Associazione Italiana Città della Ceramica (AiCC), rappresenta non solo un tributo al passato, ma anche una riflessione sul ruolo della ceramica contemporanea nell'arte italiana e internazionale. Il *Cielo d'Italia* incarna un forte messaggio di unità culturale e cooperazione

⁶ Sull'opera si veda: Fondazione Mudima 2017.

⁷ Sull'opera si veda: Caccia, Cordoni 2019.

tra le diverse città d'arte, esprimendo al contempo l'importanza della continuità tra tradizione e innovazione.

Un esempio di arte contemporanea che abbraccia una forte dimensione sociale è l'opera *El Abrazo* di Alejandro Marmó, donata al museo nel 2021. L'artista, noto per le sue opere in spazi pubblici e per il suo impegno nel promuovere l'arte come strumento di inclusione sociale, ha realizzato una scultura in acciaio sagomato che rappresenta l'abbraccio tra una figura femminile e una più piccola. *El Abrazo* rappresenta un simbolo universale di solidarietà e fratellanza e, grazie alla sua retroilluminazione, l'opera crea un effetto di grande suggestione visiva, invitando il pubblico a riflettere sulla rinascita della socialità dopo l'isolamento imposto dalla pandemia. Questo lavoro si inserisce perfettamente nella missione del Garden di promuovere l'arte come mezzo per affrontare questioni sociali e culturali di grande attualità.

Elemento certamente innovativo del Contemporary Sculpture Garden è il suo stretto legame con la didattica e la capacità di promuovere l'arte come strumento di educazione interdisciplinare. Il museo, infatti, collabora attivamente, tra gli altri, con il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, offrendo agli studenti un'esperienza educativa unica, che li coinvolge direttamente nella vita del museo. Attraverso progetti didattici e performativi, gli studenti partecipano alla realizzazione di opere, eventi e mostre, acquisendo competenze pratiche nel campo della museologia, della storia dell'arte e delle tecnologie digitali applicate ai beni culturali.

Un esempio di tale approccio è il progetto *Linea 1201* di Angelo Bellobono⁸, in cui gli studenti hanno collaborato alla creazione di un'opera collettiva utilizzando la terra del Gran Sasso. Il progetto, sviluppato nell'ambito del 'Simposio sulla transizione sociale e il cambiamento climatico', ha offerto agli studenti la possibilità di riflettere su temi ambientali e territoriali, utilizzando l'arte come strumento per affrontare questioni complesse e per promuovere una maggiore consapevolezza

⁸ A. Bellobono, *Progetto Linea 1201*, <<https://www.fondazioneterzopila-strointernazionale.it/project/linea-1201>>, 17.02.2025.

sociale (Fig. 5). L'arte, in questo contesto, diventa non solo oggetto di studio, ma un mezzo di espressione attiva, capace di coinvolgere gli studenti in un processo di riflessione critica e di partecipazione civica.

Il Contemporary Sculpture Garden, inoltre, si distingue anche per l'uso innovativo delle tecnologie digitali al fine di migliorare la fruizione delle opere e per ampliare l'accessibilità del museo a un pubblico più vasto. In tale contesto, il progetto *Virtual Reality Science Tour*⁹, finanziato dal programma europeo Erasmus+, rappresenta un passo significativo verso l'integrazione della realtà virtuale nella didattica museale. Attraverso la creazione di modelli 3D di alcune opere esposte nel museo, gli studenti e i visitatori hanno potuto sperimentare nuove modalità di fruizione immersiva, utilizzando visori VR e tecnologie di proiezione olografica. Questa sperimentazione digitale ha aperto nuove prospettive nel campo della museologia, consentendo al pubblico di interagire con le opere in modo dinamico e coinvolgente.

L'integrazione della realtà virtuale e di altre tecnologie innovative nella fruizione museale non solo arricchisce l'esperienza educativa, ma consente anche di superare i limiti fisici dello spazio espositivo, rendendo l'arte accessibile a chi non può visitare fisicamente il museo. Il Garden, in questo senso, si pone all'avanguardia nel campo dell'accessibilità digitale e nella promozione di nuove forme di interazione tra il pubblico e le opere d'arte.

Oltre al suo ruolo di polo culturale accademico, il Contemporary Sculpture Garden esercita una profonda influenza sul tessuto sociale e culturale della regione Abruzzo. Grazie alla sua collocazione all'interno del campus universitario e alla sua apertura verso il territorio, il museo ha saputo creare un ecosistema artistico in cui la comunità locale è direttamente coinvolta. Le collaborazioni con le scuole, le associazioni culturali e le altre istituzioni locali hanno reso il museo un punto di riferimento per la crescita culturale e la partecipazione civica, pro-

⁹ VRSciT Project, <<https://vrscit.pixel-online.org/>>, 17.02.2025.

muovendo una visione dell'arte come strumento di dialogo interculturale e di coesione sociale.

Infine, il Contemporary Sculpture Garden si pone anche come un laboratorio creativo aperto agli artisti emergenti, offrendo loro uno spazio per sperimentare e confrontarsi con le opere d'arte contemporanea. Questo approccio inclusivo e dinamico favorisce la circolazione delle idee e lo sviluppo di nuove forme espressive, contribuendo a rafforzare il ruolo del museo come catalizzatore di innovazione artistica e di sviluppo culturale. In quest'ottica, già nel 2018 fu avviato il progetto *Alberi dell'esistenza*, un concorso di idee aperto a tutti gli allievi delle Accademie italiane di Belle Arti con lo scopo di trasformare le singole colonne del Polo didattico D'Annunzio da strutture fisiche a spazi dedicati alle personali visioni dei singoli artisti. L'installazione delle due proposte selezionate, *Idee in gabbia* e *Alberoesistenza*, è stata realizzata dagli allievi stessi, offrendo così agli studenti dell'ateneo un'occasione per il confronto, la condivisione e l'attenta osservazione di come viene realizzata un'installazione.

In conclusione, il Contemporary Sculpture Garden dell'Università degli Studi di Teramo rappresenta un modello esemplare di museo universitario, in cui l'arte, l'educazione e la tecnologia si intrecciano per creare un'esperienza unica e immersiva. Grazie alla sua capacità di coniugare arte contemporanea, ricerca accademica e partecipazione civica, il museo si distingue come un esempio innovativo nel panorama culturale italiano. Il Garden non solo valorizza il patrimonio artistico contemporaneo, ma contribuisce attivamente alla formazione delle nuove generazioni di artisti, studiosi e cittadini, ponendosi come un luogo di crescita culturale e di sperimentazione artistica in costante evoluzione.

Oggi, sotto la direzione di Paolo Coen, il Contemporary Sculpture Garden è al lavoro per accrescere la propria collezione, offrendo ai giovani artisti del territorio un luogo dove conoscere, sperimentare, apprendere e produrre arte, consentendo loro di dare forma alla propria sostanza.

Riferimenti bibliografici / References

- Caccia A.M., Cordoni S., a cura di (2019), *Il Cielo d'Italia. Progetto d'arte ceramica*, Rocca San Giovanni (CH): Litografia Botolini.
- Cappello M.P. (2019), *Spirituali metamorfosi di Alejandro Marmo*, Roma: ScarpiArte Edizioni.
- Corà B., a cura di (2003), *Diego Esposito Blue Outside*, Milano: Skira.
- De Santi F., a cura di (2001), *Venanzo Crocetti nelle collezioni teramane. Bronzi, gessi, terracotte e opere su carta dal 1927 al 2000*, Teramo: Banca di Teramo.
- Fondazione Mudima, a cura di (2017), *Diego Esposito-Latitudine Longitudine 2001-2016*, Milano: Fondazione Mudima.
- Iori A. (2016), *Diego Esposito. Scale di colore suono del tempo*, Milano: Silvana Editoriale.
- Paolini C. (2019), *Le opere di Venanzo Crocetti a Roma: studio di un patrimonio diffuso*, Teramo: Ricerche & Redazioni.
- Perfetti R. (2024), *Immacolata Datti*, Roma: Palombi Editore.

Appendice



Fig. 1. Campus "Aurelio Saliceti", Università degli Studi di Teramo.



Fig. 2. Tre opere del Contemporary Sculpture Garden. In primo piano: *Porta etrusca* di Immacolata Datti; in secondo piano: *Cascata* di Diego Esposito; sullo sfondo: *O - blu* di Diego Esposito.



Fig. 3. L'artista Diego Esposito al lavoro sull'opera *Latitudine e Longitudine*.



Fig. 4. *Il cielo d'Italia*, particolare.



Fig. 5. Angelo Bellobono con uno studente dell'Ateneo di Teramo durante la realizzazione dell'opera collettiva in occasione del "Simposio sulla transizione sociale e il cambiamento climatico".

Piernicola Maria Di Iorio*

La Galleria Gino Marotta ARATRO: Interconnessioni
Artistiche e Progettuali nel Panorama Nazionale
e Internazionale

1. *Introduzione*

Il Museo di Arte Contemporanea Galleria Gino Marotta – ARATRO, Archivio delle Arti Elettroniche, è il museo laboratorio di Arte contemporanea del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione dell'Università degli Studi del Molise. Nato nel 2007, è dedicato alla realizzazione di mostre e progetti scientifici, con particolare riferimento agli spazi della sua galleria dedicata a Gino Marotta (1935-2012), grande artista di fama internazionale nato a Campobasso e direttore onorario del museo sin dalla sua fondazione. Dalla sua prima mostra, una grande personale con opere storiche dello stesso Gino Marotta nel marzo 2007, l'ARATRO è diventato un punto di riferimento per l'arte contemporanea in tutto il territorio del Molise, partecipando a numerosi progetti realizzati in diversi comuni della regione.

L'ARATRO è l'unico centro di arte contemporanea della città di Campobasso con una programmazione costante e, sin dalla sua nascita, ha evidenziato la sua vocazione internazionale, collaborando a mostre e progetti di ricerca che spaziano dall'India a molti paesi europei, fino agli Stati Uniti e al Centro e Sud America. Grazie a una lunga serie di mostre nella sua galleria e alla collaborazione con progetti espositivi in mu-

* Piernicola Maria Di Iorio, Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione, Università del Molise, Piazza dell'Olmo 25, 86100 Campobasso, e-mail: piernicola.diiorio@unimol.it.

sei italiani e internazionali, l'ARATRO ha creato un'importante collezione di dipinti, sculture, disegni, fotografie e opere digitali donati dagli artisti invitati a esporre. Dal 2015, le opere della collezione dell'ARATRO sono esposte negli uffici e negli spazi comuni dell'Università del Molise, in particolare del Dipartimento di Scienze Umanistiche, Sociali e della Formazione. Questo è stato fatto con l'intento di far uscire le opere dai magazzini, rendendole fruibili alle persone che frequentano l'Ateneo, migliorare la qualità estetica delle zone condivise di studio e lavoro e dare vita a un'esperienza continuativa e quotidiana di arte contemporanea realmente vissuta e partecipata¹. Dal 2017, l'ARATRO fa parte della Rete dei Musei dell'Area Adriatico-Ionica insieme al Museo Pino Pascali di Polignano a Mare, il Museo Civico di Corfù (Grecia), l'Archivio Fotografico Marubi di Scutari (Albania), la National Gallery of Arts di Tirana (Albania) e il Museo del Mare di Pirano (Slovenia).

Il Centro di Ricerca ARATRO è stato concepito non solo come spazio espositivo, ma anche con l'obiettivo di realizzare eventi, progetti, convegni e seminari dedicati all'arte contemporanea e alle sue relazioni storiche, filosofiche, sociali, scientifiche ed economiche. Una parte significativa del programma espositivo è stata dedicata al territorio molisano e agli artisti molisani, attivi in Molise o comunque particolarmente legati a questa regione. ARATRO ha sviluppato e coordinato progetti nazionali e internazionali, collaborando in particolare con università statunitensi e partecipando come partner a iniziative promosse da altri musei e centri culturali italiani ed europei. Questi progetti hanno incluso la gestione e la realizzazione di convegni, mostre e seminari. ARATRO ha realizzato progetti di ricerca finanziati attraverso bandi competitivi come PROFORMA (bando SILLUMINASIAE – MIBACT); MONET – culture in MOTion in Adriatic Network of Museums (Programma Interreg IPA CBC Italia-Albania – Montenegro); WOMAHR (finanziato dal Ministero degli Affari Esteri e Cooperazione Internazionale – Direzione Generale per gli Affari Poli-

¹ Di Iorio 2021, p. 5.

tici e di Sicurezza nell'ambito del Terzo Piano Nazionale in attuazione dell'Agenda Donne Pace e Sicurezza). Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale; SIAE; Ministero dei Beni Culturali e Turismo; Fondazione Molise Cultura; Regione Molise; Regione Puglia; Centro H2CU; Fordham University, New York; Istituto Italiano di Cultura, Strasburgo; Istituto Italiano di Cultura, Lisbona; Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma; Museo MACRO, Roma; Comune di Roma; Regione Puglia; programma Interreg IPA CBC Italia-Albania-Montenegro; Ministero della Cultura del Montenegro; Ministero della Cultura, Albania; Fondazione Pino Pascali, Polignano; Museo MAACK, Casacalenda; Comune di Casalciprano; Reial Cercle Artistic, Barcellona; Casa degli Italiani, Barcellona; Nazionale d'Arte di Tirana, Museo della fotografia di Marubi, Albania; Centro di Arte Contemporanea di Podgorica; Museo Marittimo di Kotor.

Il Centro Espositivo di Arte Contemporanea dell'ARATRO ha dedicato costantemente la sua attività espositiva a mostre di arte contemporanea, sia italiana che internazionale, presentata in tutte le sue diverse forme espressive attuali: dall'installazione al video, fino alla pittura, alla scultura e alla fotografia, intrecciate con il design, l'architettura e la comunicazione. Dalla sua fondazione, il direttore dell'ARATRO è stato Lorenzo Canova, professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università degli Studi del Molise e il curatore è il Professor Pier-nicola Maria Di Iorio.

2. L'importanza di uno Spazio Museale Universitario in Molise

La presenza di ARATRO all'interno dell'Università del Molise riveste un'importanza cruciale sotto diversi aspetti. In una regione come il Molise, caratterizzata da una limitata presenza di istituzioni culturali dedicate all'arte contemporanea, ARATRO rappresenta un accesso diretto e continuo a opere e artisti di rilevanza nazionale e internazionale. Questo è particolarmente significativo per gli studenti universitari, che possono

integrare la loro formazione con esperienze artistiche di alto livello. Il museo funge inoltre da ponte tra il mondo accademico e quello dell'arte contemporanea, favorendo un dialogo interdisciplinare attraverso mostre, conferenze e workshop, che permettono agli studenti di diverse facoltà di interagire con artisti e curatori.

Un museo d'arte contemporanea all'interno dell'università stimola anche l'economia culturale della regione, attirando visitatori e promuovendo il turismo culturale, con un impatto positivo sull'intero tessuto economico e sociale del Molise. ARATRO non è solo uno spazio espositivo, ma anche un laboratorio di innovazione, dove si sperimentano nuove forme di espressione artistica e curatela. Questo aspetto è particolarmente prezioso in un contesto universitario, dove ricerca e innovazione giocano un ruolo centrale; inoltre il museo si distingue anche per il suo impegno nella promozione degli artisti molisani, offrendo loro una piattaforma che contribuisce alla visibilità e all'inserimento nel circuito artistico nazionale e internazionale. Questa funzione di promotore del talento locale è fondamentale per il progresso culturale della regione. Infine, ARATRO svolge un ruolo educativo cruciale, rivolgendosi non solo agli studenti universitari ma anche alla comunità intera. Attraverso visite guidate, programmi didattici e laboratori, il museo contribuisce alla formazione di un pubblico consapevole e critico nei confronti dell'arte contemporanea.

3. Le origini, prima dello spazio espositivo

La mostra «Topi di Biblioteca» di Silvano Tessarollo ha esplorato il concetto di biblioteca come spazio di conoscenza e memoria. Questa esposizione ha offerto una riflessione sull'importanza della biblioteca come luogo di conservazione e trasmissione del sapere, mettendo in luce il ruolo fondamentale che essa gioca nella società contemporanea. «Acqua che Scorre nel Deserto» è stata una mostra collettiva che ha riflettuto sul tema dell'acqua e della sua scarsità. Le installazioni presentate hanno evocato l'importanza di questa risorsa naturale, sotto-

lineando la necessità di una gestione sostenibile e responsabile dell'acqua. Questo progetto, che esplora i temi della XVI settimana della cultura scientifica e tecnologica, segue le orme delle mostre «Movimento-Movimenti»² e «Fuoriluogo 10 – Il corpo elettrico»³, curate rispettivamente da Francesco Bonami e Lorenzo Canova. La mostra intende analizzare come gli artisti contemporanei stiano interagendo con le ricerche scientifiche e le nuove tecnologie, creando opere che affrontano temi attuali e complessi come la scienza, il clima, l'energia, la genetica e le biotecnologie.

4. *Dai depositi al white cube: uno spazio per le esposizioni nell'Università degli Studi del Molise*

La Galleria Gino Marotta ARATRO, nata come archivio delle arti elettroniche e laboratorio di arte contemporanea presso l'Università degli Studi del Molise, rappresenta un punto di riferimento per l'interazione tra arte, ricerca, didattica e sperimentazione. Inaugurata nel 2007, la galleria ha ospitato una vasta gamma di mostre che hanno esplorato temi fondamentali dell'arte contemporanea, intrecciandosi con riflessioni filosofiche, sociali e scientifiche. Il suo percorso ha evidenziato un costante dialogo tra tradizione e innovazione, tra locale e globale, con un forte impegno verso la promozione del territorio molisano e la creazione di connessioni internazionali.

La mostra inaugurale, dedicata a Gino Marotta, artista di fama internazionale nato a Campobasso, ha posto l'accento sul rapporto tra natura e tecnologia⁴. Opere come *Natura modulare* (1966), *Albero artificiale* (1968), *Pioggia artificiale* (1969) e *Mare artificiale* (1969) hanno esplorato le interazioni tra il mondo naturale e quello artificiale, mostrando come l'arte contemporanea possa affrontare questi temi con una visione innovativa e profondamente personale. Marotta, con il suo linguag-

² Bonami 2005, p. 5.

³ Canova 2005, p. 6.

⁴ Canova 2007, p. 12.

gio ambientale, ha reinterpretato la tradizione italiana, intrecciando influenze che spaziano dal futurismo a Burri e Fontana, e contribuendo alla creazione di un'arte internazionale capace di dialogare con contesti globali.

Tra le iniziative più significative, «Cantiere in Corso» ha offerto una visione unica del processo creativo, esponendo opere in divenire. Questa mostra ha permesso al pubblico di osservare direttamente la genesi artistica, instaurando un dialogo tra studenti universitari, docenti e artisti. Successivamente, il progetto «Nuovi cantieri in corso» ha ampliato questa prospettiva, coinvolgendo giovani artisti molisani e internazionali in un confronto creativo che ha valorizzato il territorio e promosso una visione dinamica dell'arte come laboratorio aperto e in continua evoluzione.

La mostra «Emergenti» di Francesco Cervelli, presentata nel 2007, ha esplorato il tema dell'incertezza e della disillusione attraverso ritratti monocromi di figure emblematiche come Nietzsche, Pasolini e Duchamp, le cui fattezze erano simbolicamente negate dalla liquefazione. L'esposizione ha riflettuto sull'ambiguità tra riscoperta del passato e decomposizione delle immagini, offrendo una meditazione profonda sull'arte e il pensiero occidentale tra Ottocento e Novecento. Un altro tema ricorrente nelle attività di ARATRO è stato quello della sostenibilità ambientale, affrontato nella mostra «Pianeta Terra». Qui, artisti come Angelo Bellobono e Bruno Canova hanno esplorato i rischi climatici e ambientali attraverso opere che intrecciano pittura, fotografia e installazioni. Questa riflessione sulla necessità di un approccio sostenibile alla vita ha trovato eco in altre esposizioni, come «Il Giardinere Appassionato» di Giancarlo Limoni, che ha indagato la relazione tra natura e medium pittorico, evocando giardini come metafore di un paradiso perduto e ritrovato.

La luce, il dinamismo e lo spazio sono stati i protagonisti della mostra «Dinamismo/Spazio/Luce Nera», che ha reso omaggio al Futurismo. Le opere di Giacomo Balla, Lucio Fontana, Roberto Almagno e Sandro Sanna hanno esplorato il movimento e la percezione spaziale, sottolineando l'importanza della luce come catalizzatore di trasformazioni artistiche. Fon-

tana, influenzato dai manifesti futuristi, ha proposto un'opera d'arte aperta a nuove dimensioni, mentre Almagno e Sanna hanno reinterpretato le linee-forza e le astrazioni futuriste, dimostrando come questa tradizione continui a ispirare nuove generazioni di artisti.

ARATRO ha anche affrontato tematiche sociali e identitarie, come evidenziato nella mostra «Difforme», che ha esplorato la diversità e le deformazioni corporee. Le opere hanno sfidato le convenzioni sociali, celebrando la difformità come promessa di cambiamento e nuova forma di espressione⁵. Analogamente, «L'Illusione del Corpo» di Antonio Finelli ha riflettuto sulla percezione della realtà e sull'occultamento sociale degli anziani, utilizzando ritratti che mescolano precisione grafica e vuoti significativi. Il tema della memoria è stato centrale in diverse esposizioni, tra cui «Soluzione Finale» di Giorgio Ortona, dedicata alla Shoah. Attraverso ventisei opere, Ortona ha affrontato il trauma storico con un linguaggio pittorico rigoroso, capace di trasmettere la verità e la memoria di eventi drammatici⁶. Questo impegno per il ricordo si è riflesso anche in mostre come «Idroscalo 75» di Claudio Bissattini, che ha esplorato il degrado urbano e la poesia dei rottami, evocando i versi di Pasolini e il rapporto tra passato e presente.

La relazione tra spazio e luce è stata oggetto di indagine nella mostra «SL Project» di Federico Lombardo, che ha unito pittura tradizionale e ricreazione digitale, creando una dimensione sospesa tra materiale e immateriale. Altri progetti, come «Silent Borders» di Vincenzo Merola, hanno esaminato i confini silenziosi tra forme e colori, sottolineando la capacità dell'arte di generare dialoghi visivi e spaziali complessi. Non sono mancate riflessioni sul concetto di viaggio, come dimostrano le esposizioni «Strumenti di Viaggio» di Paolo Verrelli e «Diario di Viaggio» di Dante Gentile Lorusso. Queste mostre hanno esplorato il viaggio come esperienza umana e metafora artistica, intrecciando memorie personali e collettive in narrazioni visive poetiche e stratificate. La galleria ha inol-

⁵ Canova, Monceri 2011, p. 42.

⁶ Lucie-Smith 2011, p. 9.

tre promosso giovani artisti e progetti interdisciplinari, come «Voices» di Piero Mottola, un'indagine sonora che ha coinvolto studenti e comunità internazionali nella creazione di composizioni vocali corali. Questo approccio sperimentale ha evidenziato l'impegno di ARATRO nel connettere arte, scienza e tecnologia.

5. *Il covid 19 e il nuovo spazio: dal white cube all'aula magna*

La mostra che ha riaperto l'ARATRO nel nuovo spazio espositivo in Aula Magna è stata inaugurata mercoledì 19 aprile 2023. Dopo tre anni, la Galleria Gino Marotta ARATRO inaugura nel nuovo spazio espositivo all'interno dell'Aula Magna dell'Ateneo e è stata allestita in preview in occasione della visita del Ministro dell'Università e della Ricerca e dei Rettori delle Università del Sud. La memoria della neve è la mostra antologica, curata da Lorenzo Canova e Piernicola Maria Di Iorio, che ripercorre alcuni tratti salienti degli ultimi venticinque anni di lavoro di Giancarlo Limoni (Roma, 1947), protagonista della Nuova Scuola Romana degli anni Ottanta e della pittura italiana contemporanea. La mostra raccoglie opere di grandissimo formato, con un nucleo speciale dedicato alla serie dei Quadri bianchi, dove il pittore lega le sue immagini del giardino alle aperture verso il paesaggio, in una combinazione generata dal bianco di una neve irreale e da un'armonia di colori velati e vibranti⁷. Le opere rappresentano germinazioni di piante e di fiori che crescono e premono sotto la coltre lattescente⁸. La seconda mostra presentata nel nuovo spazio è stata la personale di Francesco Di Tillo, che ha indagato in maniera approfondita il tema dell'impossibilità del controllo umano sugli eventi naturali e storici⁹. L'artista ha preso spunto da terremoti realmente accaduti per esplorare i limiti della raziona-

⁷ Moschini 2013, p. 11.

⁸ Canova, Di Iorio 2023, p. 7.

⁹ La giornata inaugurale è stata preceduta dal workshop con la preview di REMOTO – *beyond any reasonable doubt*, 2022 [film], dove Francesco Di Tillo

lità di fronte a fenomeni incontrollabili. La produzione artistica decennale di Di Tillo, dalla metodologia eterogenea, si è sviluppata a partire da un naturale tormento sistemico: quello di accogliere e trasformare eventi, azioni e fenomeni in cui l'essere umano viene sfidato e messo in crisi rispetto al suo ambiente, la sua cultura e la sua storia.

Inaugura subito dopo, il 25 gennaio 2024 – contestualmente alle celebrazioni del Giorno della Memoria – la mostra «Cenere» di Luciana Picchiello. L'artista ha deciso di testimoniare qualcosa che non ha vissuto in prima persona, ma che ha raccolto idealmente dalle mani e dalle parole dei sopravvissuti, per restituire realtà e verità a ciò che ha rischiato spesso di essere cancellato¹⁰. *Ti Contemplo in una Forma* è l'ultima mostra della stagione 2023-24: una collettiva che raccoglie nove artiste italiane e internazionali che si servono di forme espressive diverse, in una fusione segnata da un'armonica coerenza segreta¹¹. Il titolo della mostra è ispirato a una poesia di Silvina Ocampo, scrittrice e pittrice argentina modello ideale del nuovo progetto artistico allestito all'UniMol. La mostra parte idealmente da Giosetta Fioroni, pioniera di quella nuova visione che si ritrova nelle altre artiste invitate, in una sapiente mescolanza di pittura e fotografia, di installazione e arte concettuale che rappresenta ancora un modello per le più giovani generazioni.

6. Conclusioni

L'evoluzione di ARATRO dal 2007 ad oggi testimonia il successo di un modello museale che integra ricerca, formazione e promozione artistica. Partendo da una dimensione locale, il museo ha saputo proiettarsi in una prospettiva internazionale, mantenendo al contempo un forte legame con il territo-

ha dialogato con Andrea Fabbrizzi della UCSD e San Diego State University. La mostra si è tenuta dal 30 novembre 2023 al 19 gennaio 2024.

¹⁰ Di Iorio, 2024, p. 7.

¹¹ Sono presenti le opere pittoriche, animazioni digitali, incisioni, fotografie, disegni, bozzetti e installazioni di Giosetta Fioroni, Evita Andújar, Croma, Anna Di Paola, Luvi, Cristina Mangini, Arianna Matta, Emilia Telese, Ivana Volpe.

rio molisano. La varietà delle mostre organizzate, che spaziano dalle personali di artisti affermati alle collettive tematiche, dalle esposizioni storiche ai progetti sperimentali, riflette la capacità di ARATRO di adattarsi alle mutevoli tendenze dell'arte contemporanea. Allo stesso tempo, l'impegno crescente su tematiche sociali e globali dimostra la volontà del museo di posizionarsi come piattaforma di riflessione critica sulla contemporaneità.

La presenza di ARATRO all'interno dell'Università del Molise rappresenta un modello virtuoso di integrazione tra istruzione superiore e promozione culturale. In una regione come il Molise, caratterizzata da limitate risorse culturali svolgendo un ruolo fondamentale nel fornire accesso all'arte contemporanea, stimolare il dibattito culturale e promuovere lo sviluppo di competenze creative e critiche. Guardando al futuro, la struttura si trova nella posizione ideale per continuare a svolgere un ruolo di primo piano nel panorama culturale regionale e nazionale e, nello specifico, le sfide future includeranno il mantenimento e l'espansione delle collaborazioni internazionali, l'adattamento alle nuove tecnologie digitali nel campo dell'arte e della curatela, e il continuo impegno nella formazione di nuove generazioni di artisti e professionisti del settore culturale. In conclusione, l'esperienza di ARATRO dimostra come un museo universitario possa essere non solo un luogo di conservazione e esposizione, ma un vero e proprio catalizzatore di innovazione culturale e sociale. Il suo impatto va ben oltre i confini dell'università, contribuendo in modo significativo allo sviluppo culturale ed economico dell'intera regione Molise.

Riferimenti bibliografici / References

- Bonami F., a cura di (2004), *Sensi Contemporanei in Molise, dalla Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, catalogo della mostra di Campobasso, Università degli studi del Molise*, Campobasso: Silvana Editoriale.
- Canova L., a cura di (2005), *Fuoriluogo 10. Il corpo elettrico. Catalogo della mostra. Ediz. italiana e inglese*, Campobasso: edizioni Limiti Inchiusi.

- Canova L., (2007), *Gino Marotta, Naturale_artificiale*, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Canova L., Di Iorio P.M., (2022), *Giancarlo Limoni, La memoria della neve*, Roma: Gangemi Editore.
- Canova L., Di Iorio P.M., (2024), *Luciana Picchiello*, Cenere, Campobasso: Aratro Edizioni.
- Canova L., Monceri F. (2011), *Difforme*, Roma: Ded'A edizioni.
- Di Iorio P.M., (2021), *ARATRO – Catalogo generale 2007 – 2021*, Campobasso: Aratro Edizioni.
- Lucie-Smith E. (2011), *Giorgio Ortona. Il verme nella mela*, Imola: Maretti Editore.
- Moschini F., (2013), *Giancarlo Limoni*, Roma: Gangemi Editore.

Appendice



Fig. 1. Silvano Tessarollo, *Topi di Biblioteca*, 2006.

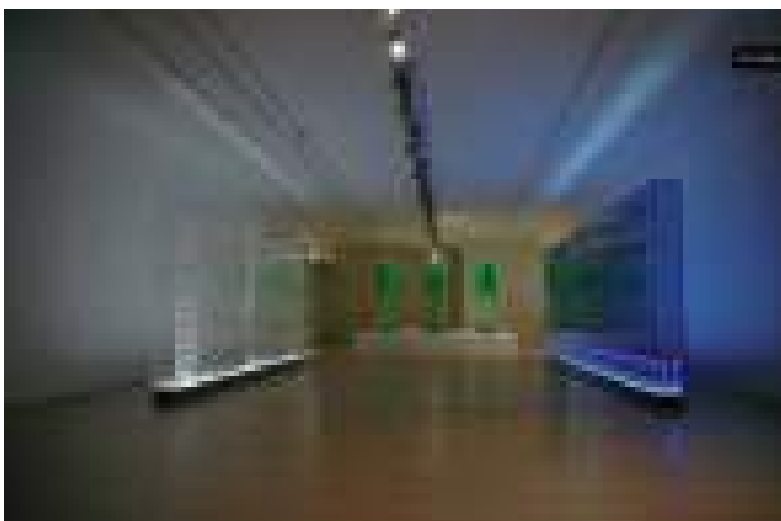


Fig. 2. Gino Marotta, *Naturale_artificiale*, 2007.



Fig. 3. Giancarlo Limoni, *La memoria della neve*, 2023.

Ivana Bruno*, Luca Palermo**

UNI.Ar.Co, la Collezione d'Arte Contemporanea
dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale

1. *Genesi e caratteri peculiari della raccolta*

Pur nella dimensione ancora ridotta della collezione, riscattata però dal grande pregio dei nomi che ne compongono l'ossatura, l'Ateneo di Cassino possiede una raccolta d'arte contemporanea – solo recentemente identificata con l'acronimo UNI.Ar.Co. – costituita per la maggior parte da opere *site specific*, ossia opere pensate per un luogo determinato e solo e unicamente per quel tipo di contesto¹. Alcune di queste costituiscono un *unicum* anche sul piano internazionale.

Le opere, occupando l'interno e l'esterno dei nostri spazi comuni, sono parte della stessa vita universitaria. Ad esempio, all'esterno del Dipartimento di Ingegneria e negli spazi del Campus Folcara, il campus universitario, si possono ammirare le installazioni di alcuni dei protagonisti dell'arte contemporanea; nomi che vanno da Sol LeWitt, massimo esponente dell'ar-

* Ivana Bruno, Professoressa Ordinaria di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Cassino e del Lazio Meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, viale dell'Università, loc. Folcara, 03043 Cassino (FR), e-mail: ivana.bruno@unicas.it.

** Luca Palermo, Ricercatore di Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Cassino e del Lazio Meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia, viale dell'Università, loc. Folcara, 03043 Cassino (FR), e-mail: luca.palermo@unicas.it.

I paragrafi 1 e 2 sono da attribuire a Ivana Bruno; il paragrafo 3 a Luca Palermo.

¹ Le opere, presentate nella sezione dedicata del volume Bruno, Orofino 2017 (pp. 75-83), sono analizzate in Toschi 2017, che ricostruisce la storia della collezione. Per ulteriori approfondimenti, si veda anche Corà 2012.

te concettuale internazionale – le cui opere sono esposte nei più rinomati musei del mondo, tra cui il MOMA e il Guggenheim di New York – a Eliseo Mattiacci e Jannis Kounellis, il principale rappresentante dell'Arte Povera.

La nostra è una raccolta che dialoga non solo con il mondo accademico, ma anche, in modo speciale, con gli artisti del territorio, e la sua riprova è nel fatto che si è arricchita e va arricchendosi anche grazie a donazioni provenienti proprio da loro.

Il suo nucleo più consistente si è formato tra il 1999 e il 2001. Nel 1999, infatti, all'interno degli ambienti dell'ex Facoltà di Ingegneria, quattro artisti realizzarono delle installazioni plastiche ideate e progettate in forma permanente per quel contesto specifico. Renato Ranaldi sospese all'ingresso dell'edificio, in un volume concavo semicilindrico, *Attraversare. Scala Celeste* (1999), in cui indaga il tema dell'equilibrio instabile come metafora esistenziale; Vittorio Messina realizzò *Senza titolo* (1999), una ringhiera di ferro che richiama gli elementi architettonici del contesto in cui è collocata; Sol LeWitt donò all'Ateneo *Four Pillars* (1999), una scultura in mattoni di cemento a forma di pettine, facente parte del ciclo *Columns*, da collocare nel cortile laterale sinistro. Anche Klaus Münch progettò un'opera dal nome *Senza titolo* (1998): tre semisfere in plexiglas serigrafato oro, argento e porpora, attualmente installate su una parete del primo piano del Rettorato. A queste si aggiunsero poi *Specchio solare* (1997), in acciaio inox, di Bizhan Bassiri, sulla facciata principale dell'edificio di Ingegneria; la scultura in marmo di Coreno di Antonio Gatto *E non sarà mai meno che esserci* (2001), sita nel cortile esterno anteriore, e, infine, *Orión* (2000), in acciaio inox, di Cristina Pizarro, donata dall'artista nel 2001 ed esposta nell'atrio di ingresso della Palazzina degli Studi del campus universitario.

La collocazione di tutti questi lavori, disseminati in spazi diversi, ha rappresentato lo spunto per il progetto del critico d'arte Bruno Corà, volto a creare il primo parco urbano di sculture dell'Italia centro-meridionale². Solo due opere, però, sono sta-

² Cfr. Toschi 2017, pp. 41-43.

te effettivamente realizzate: l'installazione di Eliseo Mattiacci, intitolata *Tre sfere* (2006), nel parcheggio esterno del Campus; e quella di Jannis Kounellis, *Senza titolo (Il pozzo)*, inaugurata nel 2006 all'ingresso della Palazzina degli Studi.

Ma, guardando ancora più indietro, la prima ad entrare nella nostra università è stata un'opera, tuttora inedita, che ha occupato subito un posto di primo piano, perché da sempre esposta alle spalle del Magnifico Rettore, nel suo studio, sia nelle vecchie sedi sia in quella attuale. È il disegno su carta intelata *Uomo che legge*, firmato e datato da Renato Guttuso nel 1964.

L'opera fa parte di una serie di disegni – realizzati sul tema dall'artista sempre nel 1964 – che trovò, un anno dopo, materializzazione plastica nella scultura *Uomo che legge il giornale* (detta anche *L'edicola*), conservata presso il museo di Villa Cattolica a Bagheria, in Sicilia.

Grazie a una convenzione con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, è stato realizzato un intervento conservativo a carattere interdisciplinare sull'opera, corredato da indagini scientifiche, che nell'ambito delle attività di Terza Missione, abbiamo voluto trasformare in un vero e proprio cantiere di restauro, aperto e partecipato *in primis* dalla stessa comunità degli studenti, concluso con la presentazione al pubblico dell'opera restaurata all'interno di una giornata dedicata al restauro della carta³.

La genesi della raccolta permette di coglierne i caratteri distintivi, a partire dalla sua composizione, costituita da *opere site-specific* in stretto rapporto con il contesto. E se da un lato le caratteristiche storiche, geografiche e sociali del luogo hanno offerto agli artisti un'opportunità unica per creazioni irripetibili, dall'altro, la scelta di dare vita proprio a opere di questo tipo ha reso e assunto il senso di utilizzare l'arte come uno stru-

³ Incontro su *Restauriamo la carta. L'«Uomo che legge» di Renato Guttuso, 1964*, UNI.Ar.Co, 17 marzo 2023, nell'ambito di «Le Unicittà. L'Università di Cassino e del Lazio Meridionale incontra le città nelle città», un ciclo di iniziative culturali promosso da chi scrive e organizzato nell'ambito delle attività di Terza Missione (Delega del Rettore per la Diffusione della cultura e della conoscenza-SCIRE) insieme con i Comuni di Gaeta, Cassino e Frosinone e con il coinvolgimento di enti, associazioni e *stakeholders* del territorio.

mento di promozione e valorizzazione dell'unicità del luogo stesso. Inoltre, è importante sottolineare che UNI.Ar.Co rappresenta un autentico esempio di *public art*⁴. Questa raccolta include opere d'arte pubblica collocate sia negli spazi dell'Ateneo sia all'interno del contesto urbano; opere che incidono tanto sulla *mission* educativa dell'istituzione universitaria quanto sul rafforzamento dell'identità collettiva e, non ultimo, sulla riqualificazione del territorio.

2. Le iniziative nell'ambito della Terza Missione

È proprio attraverso la valorizzazione di questi aspetti che abbiamo scelto di trasformare la nostra raccolta d'arte contemporanea in un laboratorio permanente, impegnato in attività dedicate sia alla formazione degli studenti sia alla diffusione della conoscenza al di fuori dell'ambito accademico e orientate allo sviluppo di strategie volte ad ampliarne l'accesso, fornendo significative opportunità di crescita culturale all'intero territorio.

Le installazioni di UNI.Ar.Co, veri e propri «inciampi visivi» – come la letteratura ha spesso definito le opere d'arte contemporanea negli spazi pubblici⁵ – non solo per gli studenti, ma anche per la comunità cittadina, sono quindi al centro di numerosi progetti di accessibilità e di valorizzazione del patrimonio portati avanti dal nostro Ateneo.

Al 2017 risale *Itinerario nei luoghi del Contemporaneo a Cassino. Da Sol LeWitt a Mimmo Paladino*, progetto finanziato dalla Regione Lazio, che ha coinvolto il territorio con il CAMUSAC Cassino Museo Arte Contemporanea, la Fondazione Umberto Mastroianni di Arpino e il Comune di Cassino, e ha portato alla creazione di un museo diffuso dedicato all'arte contemporanea, corredato da nuovi apparati comunicativi,

⁴ Sul tema cfr. Palermo 2014 (con bibliografia precedente).

⁵ Si veda, tra gli altri, Trione 2022.

attenti all'accessibilità e adatti a tutti i tipi di pubblico, comprese le persone con disabilità cognitive e sensoriali⁶.

E poi, per tutto il 2022, si sono susseguiti gli appuntamenti di *A tu per tu con UNI.Ar.Co*, una serie di visite guidate alla collezione (fig. 1) e di mostre temporanee (fig. 2), che si sono giovate della potenza evocativa dello storytelling, dando vita a racconti immersivi e coinvolgenti sulle opere.

Il processo di musealizzazione della raccolta che abbiamo avviato – in sintonia con le direttive della CRUI e con lo sviluppo del nuovo sistema museale nazionale – mira da una parte a rinsaldare il legame con il territorio, sviluppando ulteriormente il progetto di museo diffuso del contemporaneo nel Lazio meridionale (con il coinvolgimento infatti del Museo dell'Accademia di Belle Arti di Frosinone, la Fondazione Mastroianni di Arpino, la collezione d'arte contemporanea di Montecassino e le altre raccolte del territorio), dall'altra a creare una rete con le altre collezioni universitarie e i musei universitari dedicati al Contemporaneo anche servendosi del Metaverso, oggetto del progetto PRIN PNRR da poco finanziato, con capofila l'Università di Cassino⁷.

L'obiettivo che adesso stiamo perseguendo è di trasformare la raccolta UNI.AR.Co in un vero e proprio Museo che sia non tanto dell'Università quanto nell'Università, in cui stimolare l'interazione tra soggetti diversi contribuendo a migliorare la formazione e la creatività non solo di chi nell'Università vive, studia e lavora ma anche del pubblico in generale, plurale e diversificato.

3. *Uni.Ar.Co come strumento didattico/formativo*

La collezione d'arte contemporanea dell'Università di Cassino e del Lazio Meridionale si inserisce, dunque, come già sot-

⁶ Bruno 2019, pp. 310-312.

⁷ Il progetto biennale (dicembre 2023 – dicembre 2025), dal titolo *Raccolte universitarie di arte contemporanea: metodologie e progettualità per università e territorio. Un primo approccio per una rete nazionale*, vede coinvolto, oltre che l'Ateneo cassinense, anche l'Università degli Studi di Palermo.

to lineato, nella grande tradizione, soprattutto anglo-americana, dell'arte pubblica in contesti formativi, specialmente in ambienti universitari. Non semplicemente arte nello spazio pubblico, ma opere d'arte pensate e realizzate appositamente per lo spazio pubblico al quale sarebbero state destinate (*site-specific*) e per il pubblico, o sarebbe meglio dire per i pubblici, che di esse avrebbero fruito. Le opere appena citate diventano, dunque, «oggetti» in grado di produrre cultura attraverso il trasferimento costante di conoscenza, di favorire il pluralismo e lo scambio idee, oltre che di costruire o rafforzare un forte senso di appartenenza e di comunità. Le installazioni negli spazi comuni dell'ateneo, ma anche l'allestimento, in questi stessi spazi, di mostre temporanee⁸, concorrono a creare un preciso percorso estetico, ma soprattutto educativo e formativo che va ad integrare e completare la missione didattica dell'università. L'obiettivo, dunque, è quello di proporre un'alternativa alla polarizzazione fra il continuare a «raccontare» la storia dell'arte contemporanea nelle aule universitarie con metodologie e strumenti tradizionali»⁹ e l'idea radicale di poter far vivere, citando Felix Guattari, «un'aula come fosse un'opera d'arte»¹⁰; un con-

⁸ A partire dal 2022, nelle sedi dell'Ateneo sono state allestite le seguenti mostre: «Installazioni d'artista» (opere di Giulia Apice, Riccardo Bernardi, Antonio Limonciello, Silvia Sbardella e Anna Maria Tanzi), Polo didattico di Frosinone, 10 novembre 2022 – 28 febbraio 2023; «Carte d'artista» (opere di Giampaolo Cataudella, Raffaele D'Aquanno, Mario De Luca, Danilo Salvucci, Giovanni Vacca), Atrio del Rettorato, Cassino, 2 marzo – 2 aprile 2023; «θνητῶν (mortali)», personale di Giampaolo Cataudella, Atrio del Rettorato, Cassino, 23 maggio – 23 luglio 2023; «Sogno, Segno, Colore», personale di Danilo Salvucci, Atrio del Rettorato, Cassino, 29 novembre 2023 – 29 gennaio 2024; «Sospesi», mostra personale di Mario De Luca, Atrio del Rettorato, Cassino, 15 aprile – 30 maggio 2024; «Scriptorium. Macchine e voci dello spirito», personale di Antonio Poce, Atrio del Rettorato, Cassino, 7 ottobre – 7 novembre 2024; «Miti & Metafore», personale di Normanno Soscia, Atrio del Rettorato, Cassino, 10 gennaio – 10 febbraio 2025; «Trame di tempo tra Oriente ed Occidente», opere di Zhao Jun, Liu Ke, Fausto Roma, Atrio del Rettorato, Cassino, 18 febbraio – 18 marzo 2025.

⁹ Salvatori 2018, p. 235.

¹⁰ L'espressione è di Felix Guattari (cfr. Guattari 1996, p. 105) ripresa con ampie argomentazioni in Bishop 2015, p. 245. Essa fa riferimento al paradigma della trasversalità fra le discipline che, dalla filosofia negli anni '90, si è diramato alla pedagogia e all'arte lasciando spazio ad un 'orizzonte duale' tra etica ed estetica in cui il contributo dell'arte contemporanea è considerato 'utile' alla formazione in generale, sia scolastica che universitaria. Cfr. anche: Detheridge 2012, p. 222.

tinuo interrogarsi, insomma, sulle potenzialità didattiche e di ricerca che l'arte contemporanea, una volta varcata fisicamente la soglia dell'università e dei suoi spazi, può avere in relazione alle dinamiche e agli obiettivi della formazione.

I corsi di Storia dell'arte contemporanea e di Linguaggi delle arti contemporanee, tenuti da chi scrive, si rapportano costantemente con la collezione nella consapevolezza che, oggi più che mai, sia indispensabile portare lo studio e la conoscenza delle arti contemporanee fuori dall'isolamento teorico-academico per favorire la formazione degli studenti nella consapevolezza del sistema delle arti e della loro concreta produzione nell'intreccio fra dinamiche locali, nazionali ed internazionali: educare all'arte, ma anche educare con l'arte. Da un lato, dunque, permettere agli studenti di rapportarsi quotidianamente con opere ed artisti esposti (fig. 3), come detto, nei più importanti musei e collezioni d'arte contemporanea (si pensi, tra gli altri, a Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Eliseo Mattiacci), dall'altro fornire loro gli strumenti più adatti per la loro comprensione, così da «sfruttare» a pieno il potenziale educativo della *public art*: in tal modo, e i risultati di tale sperimentazione ci spingono a continuare a lavorare in questa direzione, si favorisce la crescita intellettuale del corpo studentesco, lo sviluppo di una coscienza critica e, infine, ma non meno importante, si avviano processi di sensibilizzazione e avvicinamento all'estetica del contemporaneo perché, citando l'artista Mark di Suvero, «la maggior parte delle persone che frequenta l'università lo fa per espandere i propri orizzonti, non per vedere e fare le solite cose»¹¹.

La collezione, quindi, si fa strumento di ricerca e didattica della storia dell'arte contemporanea; uno strumento che sia in grado di favorire la messa a punto di una rinnovata metodologia di insegnamento della disciplina che parta dall'esperienza diretta sull'opera per giungere, come visto, a strategie per la sua conservazione, fruizione e comunicazione. Una metodologia che, siamo convinti, debba necessariamente transitare at-

¹¹ Mark Di Suvero cit. in Clark-Langager 2002, p. 53.

traverso tre step fondamentali e tra loro interconnessi: «lavorare nell'arte», «lavorare sull'arte», «lavorare attraverso l'arte».

Con l'espressione «lavorare nell'arte» identifichiamo la conoscenza che trasmettiamo agli studenti sul sistema dell'arte contemporanea lavorando fianco a fianco con artisti, curatori, restauratori (fig. 4), direttori di musei etc. e permettendo agli studenti stessi di cimentarsi in prima persona nei processi allestitivi e curatoriali; «lavorare sull'arte» significa confrontarsi e relazionarsi direttamente con le opere d'arte della nostra collezione non tanto, o forse non solo, per comprenderne a pieno il significato, quanto piuttosto per capire in che modo esse siano in grado di interpretare la nostra contemporaneità; infine «lavorare attraverso l'arte» significa utilizzare l'arte contemporanea come strumento di comprensione ed intervento nel e sul mondo (fig. 5).

Muovendo da simili presupposti, dunque, la presenza dell'arte contemporanea negli spazi pubblici del nostro Ateneo, si struttura a partire dalla necessità di considerare l'apprendimento un'attività multicentrica, complessa ed olistica che si va formando e stratificando durante l'intera esperienza formativa universitaria. Le opere citate, riprendendo un celebre concetto di Michel Foucault, sono considerate *discourse creators*¹², generatori di dibattito e confronto che non offrono cliché o stereotipi estetici, ma che, nel loro esprimere la più stringente contemporaneità, sono in grado di stimolare un dibattito e risultano difficilmente indifferenti a chi si imbatte in esse.

Per tali ragioni, le opere di Kounellis, LeWitt, Mattiacci, Munch, Bassiri, Pissarro, Rainaldi, Gatto, Messina, Guttuso e tutte quelle di più recente acquisizione¹³, non sono considerate

¹² Cfr. Foucault 1999, 1970a.

¹³ Nel giugno 2023, l'artista Danilo Salvucci ha donato all'Ateneo due dipinti di grandi dimensioni: *La coppia che scompare* (2017) e *Anche questo è cielo e mare* (2021); sul finire del 2024 Ornella Ricca e Pietro Spagnoli hanno donato l'installazione *Il labirinto delle rotelle mancanti* (2017), Mario De Luca ha donato la tecnica mista *Il mendicante* (2020), Gianpaolo Cataudella la scultura *Tronco umano – dalla serie “Mortales”* (2022), Antonio Poce il dipinto *I piaceri e la paura – dalla serie “Confessiones”* (2023), e Normanno Soscia i dipinti *Teatranti* (2023) e *Luna di miele a Pisa* (1996).

come il punto di arrivo di un discorso teorico avviato nelle aule, ma come punto di partenza di un discorso più complesso ed articolato: osservare direttamente l'oggetto di studio al fine di interiorizzarlo e di costruire su di esso un pensiero critico più approfondito. Si tratta di ciò che Jean Lave e Etienne Wenger nel 1991 hanno definito «apprendimento situato»¹⁴: una metodologia di didattica partecipativa che vada ad integrare la più tradizionale lezione frontale le cui nozioni assumono significato proprio perché trovano un corrispettivo materiale negli oggetti che si stanno studiando; osservare, dunque, e confrontarsi con l'oggetto di studio direttamente nel luogo in cui quell'oggetto viene studiato. Di grande importanza, in un siffatto discorso metodologico, è il coinvolgimento diretto degli studenti, ma anche del pubblico generico (nell'ottica del *public engagement*), in un processo di apprendimento che pone, come detto, l'oggetto al centro di un'esperienza culturale sperimentale, interattiva e multisensoriale.

L'approccio all'arte contemporanea e al suo studio diventa, in tal modo, dialogico e mostra, ancora una volta, che se l'arte è un linguaggio, la *public art* è un discorso tenuto in pubblico i cui obiettivi possono ritenersi raggiunti solo quando chi prende parte al dialogo (docenti da un lato, studenti e pubblico generico dall'altro) sia in grado di andare oltre la mera ripetizione di quanto ascoltato.

L'obiettivo cui aspiriamo e per il quale stiamo lavorando è quello di provare a vivere e a far vivere gli spazi della formazione come luoghi di lavoro laboratoriali aperti, in prospettiva, a sempre nuove acquisizioni di opere realizzate da artisti che intendano entrare in relazione con la nostra comunità accademica. Cerchiamo, insomma, di creare le condizioni affinché si possa continuare a lavorare ad una prassi virtuosa di ricerca e didattica dell'arte contemporanea che, in presenza delle opere, possa configurarsi sulle specificità, le esigenze e le aspettative di chi vive l'università quotidianamente.

¹⁴ Lave, Wenger 2006 (ed. or. 1991).

Riferimenti bibliografici/References

- Bishop B. (2015), *Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, ed. it. a cura di C. Guida, Milano: Luca Sossella Editore.
- Bruno I. (2017), *Museo Facile dal Medioevo al Contemporaneo*, in Bruno I., Orofino G. (2017), pp. 19-51.
- Bruno I., Orofino G., a cura di (2017), *Museo Facile. Medioevo/Contemporaneo*, collana «Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia», 19, Cassino: Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- Bruno I. (2019), *Comunicazione e accessibilità culturale. L'esperienza di Museo Facile*, «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 20, 2019, pp. 297-325.
- Clark-Langager S. (2002), *Sculpture in Place. A Campus a Site*, Bellingham: Western Washington University Press.
- Corà B., a cura di (2012), *Arte Contemporanea a Cassino. La collezione dell'Associazione Longo e la raccolta dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*, Cassino: Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale.
- Detheridge A. (2012), *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino: Einaudi.
- Foucault M. (1999), *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano: Rizzoli; ed. or. Id. (1972), *The Archaeology of knowledge and the discourse on language*, New York: Pantheon.
- Foucault M. (1970), *The Discourse on language*, in *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*, a cura di L. Burke, T. Crawley, A. Girvin, New York: Routledge, pp. 231-240.
- Guattari F. (1996), *Caosmosi*, Genova: Costa & Nolan.
- Leave J., Wenger E. (2006), *L'apprendimento situato. Dall'osservazione alla partecipazione attiva nei contesti sociali*, Milano: Erickson; ed. or. Id. (1991) *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Palermo L. (2014), *Public art nelle università. Storia, esperienze a confronto e metodologie di valorizzazione*, Roma: Aracne.
- Salvatori G. (2018), *V.Ar.Co.: un metodo, un'esperienza progettuale tra Università e territorio*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli: Giannini Editore, pp. 235-243.
- Toschi C., a cura di (2017), *Luoghi del Contemporaneo a Cassino. Arte Condivisa 1971-2017*, collana «Studi e ricerche del Dipartimento di Lettere e Filosofia», 17, Cassino: Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale, Dipartimento di Lettere e Filosofia.
- Trione V. (2022), *Artivismo. Arte, politica, impegno*, Torino: Einaudi.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Visite guidate alla collezione (al centro *Four Pillars* di Sol LeWitt).



Fig. 2. Allestimento della mostra *Carte d'Artista*, Cassino, Rettorato, 17 marzo – 17 aprile 2023.



Fig. 3. Studenti a confronto diretto con le opere (in alto *Scala celeste* di Renato Ranaldi).



Fig. 4. Un momento del restauro dell'opera *Uomo che legge* di Renato Guttuso.



Fig. 5. Studenti a lavoro sulle opere della collezione (al centro *Tre sfere* di Eliseo Mattiacci).

Almerinda Di Benedetto*, Enrico Lucchese**

Strategie didattiche e divulgative della collezione di arte contemporanea del DiLBeC

1. *V:Ar.Co. ante et post litteram. Le premesse per la raccolta e la sua attuale organizzazione*

La mostra «Paradossi. Schegge di arte elettronica e interattiva», svoltasi più di vent'anni fa alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'allora Seconda Università degli Studi di Napoli (SUN)¹, e il successivo progetto *Le Aule dell'arte*, dall'ottobre 2011², appaiono gli antefatti necessari per le iniziative sul rapporto fra arte contemporanea e atenei che hanno preso corpo nel Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DiLBeC) dell'Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli» tra 2014 e 2020 circa, con altre mostre temporanee e coinvolgimenti degli studenti (dalle «Didascalie parlanti» per la collezione *Terrae Motus* alla Reggia di Caserta ai dipinti murali su progetto di Marco Casentini nell'Aulario di Santa Maria Capua Vetere), fino alla formazione della collezione e alle prime attività di

* Almerinda Di Benedetto, Professoressa Ordinaria di Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, via R. Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: almerinda.dibenedetto@unicampania.it.

** Enrico Lucchese, Ricercatore di Storia dell'arte contemporanea, Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli', Dipartimento di Lettere e Beni Culturali, via R. Perla 21, 81055 Santa Maria Capua Vetere (CE), e-mail: enrico.lucchese@unicampania.it.

Il § 1 è da attribuire a Enrico Lucchese; il § 2 a Almerinda Di Benedetto.

¹ Drioli, Salvatori 2003.

² Di Benedetto 2024, p. 11; Salvatori 2024, p. 17.

Vanvitelli per l'Arte Contemporanea (V:Ar.Co., fig. 1)³, sezione del Museo Universitario di Scienze e Arti dell'Ateneo (MUSA) di cui gli autori del presente testo sono dal 2022 referenti⁴.

In quest'ultimo biennio, gli incontri *Oltrepassare il V:Ar.Co.* sono stati concepiti «per allargare lo sguardo oltre la funzione didascalica delle opere, intese dunque come strumenti di sviluppo di possibili relazioni interdisciplinari»⁵. Dell'esperienza, con il terzo ciclo in programma per il prossimo anno accademico, si è voluto trarre subito un primo bilancio attraverso una miscellanea di studi di recente uscita⁶. Tanto in quell'occasione che nella comunicazione al convegno di cui si pubblicano oggi gli atti, si è ribadita la necessità di verificare lo stato complessivo della raccolta, ai fini del quale ha dato conto la ricognizione, seguita da debita relazione del 9 gennaio 2023, dalla quale è emerso che al DiLBeC erano formalmente donate quattordici opere, ossia un terzo di quelle esposte negli spazi dell'Aulario⁷. Si sta dunque procedendo a chiarire definitivamente la condizione del resto dei lavori artistici presenti nella sede universitaria, per i quali gli strumenti del comodato d'uso e della dichiarazione di inefficacia dello stesso per un dato lasso di tempo, cui s'era ricorso in precedenza, si sono rivelati poco o nulla soddisfacenti per motivi assicurativi⁸, oltre che per la valorizzazione e la tutela della stessa collezione.

In tale prospettiva operativa, la donazione del 13 maggio 2024 de *La Lettrice. Ritratto di Arianna adolescente* (fig. 2) di Guido Sacerdoti, in ricordo della figlia docente di lingua e letteratura latina del nostro Dipartimento, si è rivelata un momento importante. Nella circostanza, infatti, è stato preparato per Carlo Sacerdoti, figlio dell'artista e fratello della collega prematuramente scomparsa, da parte del professore Giulio Brevetti, cui siamo riconoscenti, un apposito modulo di *Proposta di do-*

³ Salvatori 2024, pp. 18-20.

⁴ <<https://www.musa.unicampania.it/index.php/le-sezioni/artistica/il-progetto>>, 18.02.2025.

⁵ Di Benedetto 2024, p. 12.

⁶ Di Benedetto, Lucchese 2024.

⁷ Di Benedetto 2024, p. 9.

⁸ *Ibidem*.

nazione, da quel momento adottato, grazie all'assenso delle direzioni del DiLBeC e di MUSA, per quelle opere che non potevano dirsi formalmente parte della collezione universitaria.

Si tratta di un'autocertificazione della volontà del donante, nel possesso delle proprie facoltà mentali ed in piena libertà, esecutore e/o proprietario attuale dell'opera che s'intende offrire a V:Ar.Co., della quale si deve produrre una breve descrizione con i dati utili (autore, titolo, anno d'esecuzione, dimensioni, tecnica) corredata da fotografia. Il documento richiede di asserire la legittima proprietà del bene, di garantire il donatario per l'evizione (come descritto dall'art. 1490 del codice civile) che questi può soffrire, di possedere i diritti necessari al trasferimento ed alla donazione, di garantire all'Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli» il pacifico godimento dell'opera tenendo l'ente indenne da ogni conseguenza pregiudizievole in relazione alla donazione, cedendogli ogni diritto inerente l'opera e accettandone incondizionatamente la facoltà insindacabile di utilizzare l'opera per le finalità ritenute opportune, affermando altresì di non trovarsi in situazioni, anche potenziali, di conflitto di interesse e, infine, dichiarando – nel rispetto del regolamento di ateneo – il valore stimato dell'opera che si intende donare per indicare se esso rientri o meno nelle donazioni di modico valore in relazione al patrimonio del donante⁹.

A luglio detto modulo è stato sottoscritto dagli artisti Antonello Tagliaferro e Livio Marino Atellano, rispettivamente con il *Peso di Giotto*, *Non ha titolo* e con *Gabbie*¹⁰, mentre le eredi di Gianni De Tora hanno provveduto a ritirare, informati i referenti di V:Ar.Co., i quattro elementi in ferro verniciato di *Labirinto*, da tempo mutilo dell'elemento centrale rimosso a causa della prolungata collocazione esterna: una condizione che ne sviliva «la reale portata qualitativa e la stessa memoria storica» della collezione¹¹.

⁹ Ai sensi e per gli effetti dell'art. 783 del codice civile.

¹⁰ Contestualmente, Livio Marino Atellano ha ritirato la coppia di *Campanie* in cartapesta che da tempo avevano preso il posto del trio in terracotta riprodotto in Salvatori 2018, p. 236.

¹¹ Di Benedetto 2024, p. 10.

Tanto le proposte di donazione che le ricevute del ritiro sono protocollate e saranno portate, una volta concluse le pratiche, in Senato accademico per l'approvazione. In tale prospettiva, si contatteranno i legittimi proprietari delle rimanenti opere non spettanti ancora al patrimonio universitario. In seguito si dovrà conseguentemente rivedere l'allestimento negli spazi dell'Aulario della collezione V:Ar.Co. avendo a mente il monito di Angelo Trimarco, formulato nell'ambito del progetto *Aule dell'arte* da cui si è sinteticamente partiti, di attuare ogni forma di *Public art* – in filigrana già *New Genre* – in ambito universitario quale «pratica e non un dato, un processo e non una formula buona per tutti gli usi», al fine di non incorrere nell'anatema del Junkspace (2001) di Rem Koolhaas, secondo il quale il connubio arte-sfera pubblica è nient'altro che la somma di due morti¹².

2. Strategie didattiche e divulgative

A fianco alla riorganizzazione della collezione e all'acquisizione di nuove opere, a partire dal 2022 sono state messe in campo dagli scriventi alcune iniziative per dare continuità e nuova vita al progetto V:Ar.Co, con lo scopo di attuare delle strategie didattico-divulgative della collezione indirizzate soprattutto agli studenti del DiLBeC, aperte comunque al pubblico. Giocando con l'acronimo dato alla collezione è stata ideata la rassegna dal titolo *Oltrepassare il V:Ar.Co.*, giunta alla terza edizione per l'anno accademico 2024/25. Nel primo ciclo (fig. 3) la scelta era caduta su un tema – il rapporto con l'antico – partendo da quelle opere della collezione che potessero interagire con altre discipline giocando sul titolo o sul soggetto rappresentato. Come nell'opera di Sanzone, che evoca una citazione kantiana, e in quella di Lucrezi, tratta dall'incipit dell'Eneide, o ancora nel lavoro fotografico di Spina. Attraverso i 'transiti interdisciplinari sulla continuità discontinuità dell'antico' – sottotitolo dato alla rassegna – si sono articolati gli stimolanti

¹² Trimarco 2012, pp. 12-13.

scambi di idee tra esponenti di diverse discipline, dalla Storia della filosofia alla Linguistica, dal Diritto all'Archeologia, invitando gli studenti ad una lettura a più voci della Storia dell'Arte (fig. 3).

Per l'anno accademico 2023/2024 la seconda edizione del ciclo ha visto la programmazione di una serie di eventi che hanno puntato a mettere in comunicazione gli studenti, la collezione del DiLBeC e il territorio. In questa direzione si è svolto l'incontro organizzato il 23 novembre 2023 – giorno nel quale ricorre l'anniversario del terremoto campano del 1980 – durante il quale dietro nostro invito il regista Nicolangelo Gelormini ha presentato in anteprima ai nostri studenti il docufilm *Lucio Amelio*, Nastro d'argento 2024 per la sezione cultura (fig. 4). Prima dell'appuntamento, avevamo promosso un incontro 'propedeutico' di studio rivolto agli allievi dei corsi di Storia dell'arte contemporanea, Metodologia della Storia dell'arte e Strumenti e metodi per la fruizione e comunicazione del patrimonio artistico, durante il quale abbiamo raccontato la storia della collezione *Terrae Motus* e le vicissitudini allestitivo, presentato il suo poliedrico artefice Lucio Amelio e mostrato l'attuale allestimento delle opere nel Palazzo reale di Caserta¹³.

Per l'a.a. 2024/25 il programma del terzo ciclo di *Oltrepasare il V:Ar.Co.* ha proposto una serie di incontri con artisti contemporanei campani in sede, con successive visite ai rispettivi atelier. Come da calendario si è svolto l'incontro con Giuseppe Pirozzi, del quale il DiLBeC possiede l'opera in terracotta *Relazione* (fig. 5), con la visita alla mostra antologica inaugurata il 16 settembre presso il Cellaio del Bosco di Capodimonte dal titolo «L'atelier dello scultore. Giuseppe Pirozzi». Il secondo appuntamento prevedeva l'incontro con il napoletano Christian Leperino, tra le voci più significative dell'arte campana di questi anni, e una visita allo SMMAVE, il nuovo centro per

¹³ Vale la pena ricordare a tal proposito l'esperienza del 2016 con le 'Didascalie parlanti', quando con gli studenti dei 2 corsi, mio e di Gaia Salvatori, fu avviato un laboratorio in Reggia in occasione del 'Cantiere Terrae Motus' riallestimento provvisorio di tutta la collezione promosso dall'allora Direttore Mauro Felicori. Durante la serata di inaugurazione gli studenti si prestarono a 'raccontare' a loro modo le opere, sostituendosi alla classica 'didascalia'.

l'arte contemporanea che l'artista ha fondato a Napoli con l'associazione di cui è presidente, nella chiesa di Santa Maria della Misericordia, detta la Misericordiella nel quartiere Vergini. La chiesa è molto antica, ricostruita e ampliata più volte nel corso dei secoli fino all'intervento settecentesco, i cui raffinati stucchi barocchi sono visibili ancora oggi negli interni. Durante il secolo scorso la Misericordiella, chiusa al pubblico e non più adibita al culto, era stata abbandonata e versava in condizioni di incuria e degrado. Dal 2015, l'Arciconfraternita dei nobili di San Gaetano ha affidato la chiesa all'associazione SMMA-VE che ne sta portando avanti la pulizia, il recupero e la valorizzazione per favorirne la fruizione e farne un luogo di ricerca, didattica e produzione artistica. Un luogo aperto, che offre la possibilità di stare insieme, avvicinarsi alla cultura e stimolare la creatività. Uno spazio che aggrega i ragazzi, le scuole, le associazioni locali e tutti i cittadini del territorio attraverso laboratori didattici, visite guidate al complesso, attività artistiche legate anche alla musica e alle arti. Una dinamica che appare in sintonia con le attività che si svolgono intorno alla collezione del DiLBeC, legate alla necessità di un dialogo continuo con le voci del territorio, anche in direzione della terza missione.

Le iniziative di cui abbiamo dato conto – cui si affiancano anche presentazioni di libri, proiezioni di film d'autore, ecc. – contribuiscono dunque a rendere viva e attiva la collezione, concepita come strumento laboratoriale finalizzato non solo a sviluppare conoscenza e riflessione, per cui i nuovi immatricolati ai corsi di laurea hanno la possibilità di imparare a conoscere la storia delle opere che ogni giorno guardano, spesso distattamente, lungo i corridoi e fuori le aule di studio; ma costituiscono anche un'occasione grazie alla quale tutti gli studenti hanno la possibilità di entrare in contatto diretto con gli artisti, quelli presenti nella collezione e quelli operanti sul territorio. A queste pratiche si affianca il lavoro continuo di relazione con le istituzioni campane che si occupano di arte contemporanea. È infatti necessario inserire stabilmente V:Ar.Co anche nel circuito di altre realtà artistiche contemporanee, secondo la fortunata formula del museo diffuso, legando la collezione del DiLBeC a collezioni e installazioni disseminate sul territorio della pro-

vincia di Caserta, dalla citata *Terrae Motus* nella Reggia di Caserta al recentissimo murale *Lebron James* di Jorit a Casapulla. Con la volontà e l'auspicio di allargare ancora la stessa collezione ad altre opere, secondo il principio di *work in progress* che ha caratterizzato sin dalla nascita le premesse di V:Ar.Co.

Riferimenti bibliografici / References

- Di Benedetto A. (2024), *Un laboratorio di idee e riflessioni intorno alla collezione di arte contemporanea del DiLBeC*, in Di Benedetto, Lucchese 2024, pp. 9-15.
- Di Benedetto A., Lucchese E., a cura di (2024), *Oltrepassare il V:Ar.Co. Transiti interdisciplinari sulla continuità-discontinuità dell'antico nell'arte contemporanea*, Napoli: Giannini Editore, 2024.
- Drioli A., Salvatori G., a cura di (2003), *Paradossi. Schegge di arte elettronica e interattiva*, Napoli: Orgrame, 2003.
- Salvatori G. (2018), *Dipartimento di Lettere e Beni culturali. V:Ar.Co.: un metodo e un'esperienza progettuale tra università e territorio*, in *Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli*, a cura di G. Amirante, R. Cioffi, G. Pignatelli, Napoli: Giannini Editore, 2018, pp. 234-243.
- Salvatori G. (2024), *V:Ar.Co. Storia di una Collezione*, in Di Benedetto, Lucchese 2024, pp. 17-22.
- Trimarco A. (2012), *Introduzione*, in *Le Aule dell'Arte. Arte contemporanea e università*, a cura di Nadia Barrella, Gaia Salvatori, Napoli: Luciano Editore.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Marco Casentini, *Wallpainting*, 2018. DiLBeC.



Fig. 2. Guido Sacerdoti, *La lettrice. Ritratto di Arianna adolescente*. DiLBeC, Collezione V:Ar.Co.



Almerinda Di Benedetto, *Self painting*, 2018. Realizzato per il Dipartimento ordinario del Dipartimento di Lettere e Studi Culturali di Università Tor Vergata.

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Lettere e Studi Culturali
Corsi di Studio in Metodologia della storia dell'Arte
e Percorsi nell'Arte contemporanea
20 ottobre - 30 novembre 2022

OLTREPASSARE il V.A.R.CO.
temi interdisciplinari sulla continuità-discontinuità
dell'arte nell'arte contemporanea
a cura di Almerinda Di Benedetto e Enrico Lucchesi

Precedendo spesso di volta in volta dalla lettura di
un'opera della collezione *V.A.R.CO.* (Antitipi per l'Arte
Contemporanea) e delle collezioni suggerite
dall'autore, questo primo ciclo di incontri punta a
stimolare la riflessione interdisciplinare tra studiosi di diverse
discipline che dialogheranno sulla forza iconica del
"classico", fonte inesauribile di ispirazione, allargando lo
sguardo anche oltre le tradizionali coordinate
storico-artistiche.

45 incontri si svolgeranno dalle 10,30 alle 12,30
e saranno aperti a tutti.

Programma:

20 ottobre

Gaia Salvatori

L'Arte. Storia di una collezione

Dialogo con l'autore

Almerinda Di Benedetto

Enrico Lucchesi

10 novembre 2022

Francoise Lucrini

Zero prodigioso, 2019: fortuna e attualità del mito di Inca

Dialogo con l'autore

Enrico Lucchesi

Donatella Proietti

26 novembre 2022

Luigi Spina

Metodo 1977, Capua, 1987: la fotografia e l'antico

Dialogo con l'autore

Almerinda Di Benedetto

Carlo Rescigno

30 novembre

Amedeo Saronni

La legge morale dentro di me e il ciclo stilistico aperto di me,
2019: arte, filosofia, scienza

Dialogo con l'autore

Massimo Capaccioli

Giovanni Moretti



Università
degli Studi
della Campania
Luigi Vanvitelli

Dipartimento di Lettere e Studi Culturali
Corsi di Studio in Metodologia della storia dell'Arte
e Percorsi nell'Arte contemporanea

www.unidcampus.it



Fig. 3. Locandina della prima edizione di *Oltrepassare il V.Ar.Co.*

“

LUCIO AMELIO

”

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"
Dipartimento di Lettere e Beni Culturali
Classe di Laurea in Metodologia della Storia dell'Arte e Patrimonio nell'Era Contemporanea

25 novembre 2025
Aula Appio
ore 12.15

OLTREPASSARE il V:Ar.co.
Ritorno, ritorno, ritorno all'arte contemporanea
a cura di Alessandra Di Benedetto e Enrico Lucchesi

A proposito di Lucio Amelio.
Nicolangelo Gelormini
Incontra gli studenti del DILBEC

Nell'anno delle celebrazioni vanvitelliane, l'incontro con il regista del film "proiettato in anteprima al Festival del Cinema di Roma" è di immenso valore: nella figura del celebre gallerista napoletano, anche viene un viaggio a ritroso che nel 2023 ha finito alla Biennale di Venezia la preziosa collezione Totem Motta, progettata all'inizio del secolo del 20° secolo.

Relatore:
Gillo Solera
Docente del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali

Introduttore:
Alessandra Di Benedetto

Integratore con Nicola Gelormini:
Gillo Solera e Enrico Lucchesi

L'incontro è rivolto agli studenti dei corsi di Comunicazione del DILBEC, Archeologia e Storia dell'Arte e Lettere, con il quale si mira gli interessati.

V: Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Dipartimento di Lettere e Beni Culturali

Logo

Fig. 4. Locandina dell'incontro con il regista Nicolangelo Gelormini per la seconda edizione di *Oltrepassare il V:Ar.Co.*



Fig. 5. Giuseppe Pirozzi, *Relazione*. DiLBeC, Collezione V:Ar.Co.

Andrea Leonardi*, Maria Giovanna Mancini**,
Elisa Bonacini***

Musei e beni culturali dell'Università degli Studi
di Bari «Aldo Moro». Un progetto per la valorizzazione
del patrimonio di Ateneo

1. *La storia siamo noi: dentro, intorno e fuori all'Ateneo*

L'impegno per la valorizzazione del patrimonio monumentale della 'Aldo Moro' è stato di recente perseguito in una serie di attività che, da un lato, hanno inteso promuovere la storia delle collezioni, artistiche e scientifiche, acquisite nel corso degli anni ed esposte nelle diverse sedi dell'università e, dall'altro, a conservare memoria e valore attraverso il recupero del patrimonio architettonico. In questo senso, la mostra del 2020 «Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)»¹ ha ricostruito una parte cruciale della storia collezionistica dell'Università (fig. 1). Più di recente, il restauro della cancellata dell'artista Giuseppe Capogrossi, installata nel 1983 a segnare l'accesso del Palazzo «P. Del Prete», sede del dipartimento di Giurisprudenza, arriva dopo la ristrutturazione del Palazzo Chiaia-Napolitano (opera

* Andrea Leonardi, Associato di Storia dell'Arte Moderna, Università di Bari «Aldo Moro», Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, piazza Umberto I, 70122 Bari, e-mail: andrea.leonardi@uniba.it.

** Maria Giovanna Mancini, Associata di Storia dell'Arte Contemporanea, Università di Bari «Aldo Moro», Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, piazza Umberto I, 70122 Bari, e-mail: maria.mancini@uniba.it.

*** Elisa Bonacini, Ricercatrice di Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Bari «Aldo Moro», Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica, piazza Umberto I, 70122 Bari, e-mail: elisa.bonacini@uniba.it.

Il paragrafo 1 è da attribuire a Andrea Leonardi; il paragrafo 2 a Maria Giovanna Mancini; il 3 a Elisa Bonacini.

¹ Leonardi (con De Rosa) 2020.

dell'omonimo studio di progettazione), a riprova di un interesse ampio per le opere artistiche e architettoniche che compongono l'eterogeneo patrimonio diffuso tra le sedi.

Si tratta quindi di materiali assai diversificati – per cronologia e provenienza – che si rivelano spesso di notevole interesse, sia dal punto di vista storico-artistico, sia sotto il profilo storico-archeologico, specie considerandoli nella loro relazione con gli spazi dell'Università e con il territorio su cui l'Istituzione insiste. Anche alla luce dell'esperienza internazionale (*European Academic Heritage Network*²) e dell'iniziale lavoro sulle singole sedi monumentali, il contributo di chi scrive ha inteso proporre la necessaria istituzione di una potenziale forma museale diffusa che consente soluzioni innovative di tutela e promozione in una rete inclusiva, orizzontale e transdisciplinare. Tale ipotesi è stata sviluppata, da un lato, attraverso una prima indagine sulla consistenza di tale patrimonio e, dall'altro, sottolineando il complesso rapporto Ateneo-Città per via delle frequenti sovrapposizioni tra insediamenti universitari e nodi urbani socialmente sensibili o in via di trasformazione (centro storico di Bari e Polo Universitario Ionico a Taranto).

Il tema dei «Beni Culturali» trova nell'Ateneo barese uno spettro ampio di competenze nei campi cruciali della tutela e della valorizzazione. Da ultimo e grazie al progetto CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Nex-Gen Sustainable Society), diretto per UNIBA da Giuliano Volpe, sono state realizzate già alcune tappe in previsione di ulteriori azioni e piattaforme partecipative digitali come soluzione di comunicazione avanzata. Da questo punto di vista, ne è dimostrazione un'altra mostra allestita sempre in Palazzo Ateneo, nel novembre del 2024: «Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965). Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti»³. Il 1964 fu un anno davvero particolare per la città di Bari, che già stava inseguendo il riconoscimento del titolo di 'Milano del Sud'. Questo accadeva sia in ragione delle novità introdotte, tra

² < <https://www.universeum.it>>, 17.02.2025.

³ Leonardi 2024a.

spazi pubblici e privati, da progettisti formati negli Stati Uniti come Vittorio Chiaia e Massimo Napolitano; sia per via del sostegno istituzionale di un politico come Aldo Moro, all'esordio del suo mandato da Presidente del Consiglio, iniziato con il suo I Governo nel dicembre del 1963. Nel mese di aprile del '64, infatti, proprio a Bari si andò a commemorare un evento significativo come quello del ventennale del congresso dei Comitati di Liberazione Nazionale che, nel 1944, si era aperto al Teatro Piccinni con una prolusione di Benedetto Croce.

Nel novembre del '64, nel giovane Ateneo istituito solo quarant'anni prima (quando fu intitolato a Benito Mussolini per omaggiarne l'ascesa), venne avviato un ciclo di conferenze curato da Adriano Prandi focalizzato sulle celebrazioni nazionali per il IV Centenario della scomparsa di Michelangelo Buonarroti. È in questa specifica circostanza che il 'romano' Prandi, fondatore dell'Istituto di Storia dell'Arte e Archeologia in Ateneo, a Bari dal 1947 al 1975, invitò Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte militante, presidente del CLN Toscana, in rapporto con Bari e gli editori Laterza dal 1946, a parlare del suo critofilm intitolato *Michelangiolo*, appena proiettato alla Mostra del Cinema di Venezia, la stessa che aveva accolto il *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini.

La mostra «Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)» è nata proprio sulle suggestioni di questa importante ricorrenza, ed è il risultato di un impegno congiunto che si esprime in una mostra e in un catalogo completo di Portfolio Digitale⁴. La Biblioteca di Storia dell'Arte ha accolto, dal 4 al 28 novembre del 2024, un allestimento phygital che, tra teche del tempo (fig. 2), percorsi 3D, antiche lastre da proiezione (Anderson, Alinari e Brogi), ambisce a ridefinire il paradigma di mostra di ricerca. Il catalogo presenta un ricco approfondimento opportunamente potenziato nei contenuti grazie a Qr-code che valorizzano con le loro vive voci i già ricchi contributi di studiosi dei più diversi atenei italiani come Raffaella Cassano, Fabio Mangone,

⁴ <<https://zenodo.org/records/13824983>>, 17.02.2025.

Elisa Bonacini, Lorenzo Mattei, Tommaso Casini e Margherita De Gennaro.

Inoltre, in occasione del sessantesimo anniversario della proiezione del critofilm di Raggianti a Bari, avvenuta presso il Teatro Kursaal Santalucia, «Michelangiolo» è stato riproposto al pubblico grazie alla collaborazione del Teatro Pubblico Pugliese e al prestito culturale garantito dal Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma.

Questo doppio appuntamento è stato una preziosa occasione per analizzare le vicende di un particolarissimo luogo della ricerca dell'Università di Bari che – dalla metà degli anni Sessanta e sino almeno al decennio successivo – diventò terreno fertile per proporre una moderna metodologia di ricerca storico-artistica e, al tempo stesso, un campo di sperimentazione, tentando così di dare vita tanto a nuove infrastrutture educative (musei e 'musei effimeri' in primo luogo, come la Pinacoteca Provinciale e la «Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò» del 1964), quanto a innovativi dispositivi didattici dedicati ai cosiddetti Beni Culturali. Tra questi, ad esempio, nel 1968, il corso di 'Cultura sulla Storia dei Monumenti', aperto alla cittadinanza tutta, con un approccio già allora in linea con le più avanzate istanze partecipative, solo ora promosse su larga scala da strumenti comunitari europei come la *Convenzione di Faro* (2005).

La natura inclusiva e partecipativa di un prodotto della ricerca come *Michelangelo antifascista a Bari 1964-2024* ha permesso di coinvolgere, infine, un folto gruppo di studenti della 'Aldo Moro' nel racconto delle tantissime storie parallele e vite parallele che hanno interessato le loro famiglie nell'arco degli anni Sessanta, quando l'Italia (e con lei la Puglia) sembrava procedere sul binario di uno sviluppo economico che si riteneva potesse tendere all'infinito e a beneficio delle generazioni future.

2. *Le raccolte d'arte contemporanea. Ipotesi per un museo diffuso*

Un'analisi approfondita delle collezioni di opere novecentesche del patrimonio artistico dell'Università degli Studi di Bari mette in luce alcuni tratti distintivi. Da un lato, emerge una frammentarietà intrinseca, direttamente connessa alle modalità di acquisizione, che incide inevitabilmente sull'esposizione distribuita in gran parte nei saloni storici e negli uffici. Dall'altro lato, si evidenzia un orientamento estetico e un gusto specifico, frutto di quel *kunstwollen* collezionistico che, secondo Adalgisa Lugli è base di ogni raccolta di oggetti, delineandone la fisionomia e legittimandone l'esistenza⁵.

La mappatura delle raccolte, partita all'inizio degli anni 2000, trova nel catalogo a cura di Livia Semerari il primo passaggio per la valorizzazione del patrimonio contemporaneo⁶. Altre ricognizioni sono apparse negli anni dedicate a episodi particolari; gioverebbe, oggi, una più puntuale catalogazione che valorizzi il patrimonio novecentesco che annovera materiali grafici, pittorici e scultorei, arricchitosi in particolare durante il rettorato settennale di Ernesto Quagliariello iniziato nel 1970⁷ e successivamente grazie a donazioni personali e ad acquisizioni discontinue. Indubbiamente, il rettore Quagliariello è stata la figura cruciale per l'incremento delle raccolte contemporanee e per significativi interventi negli spazi all'aperto. A lui si deve la decisione di chiudere il porticato del Palazzo Del Prete, oggi sede del Dipartimento di Studi Giuridici, con una cancellata d'autore realizzata a seguito di un bando pubblico. Nel bando, attraverso le indicazioni e le richieste progettuali, si legge in filigrana l'intenzione del rettore di puntare all'integrazione delle arti al servizio delle discipline teoriche e del loro porta-

⁵ Lugli 1996.

⁶ Semerari 2005. Per una ricostruzione dettagliata del patrimonio e della storia dell'Università nei primi decenni dopo la sua fondazione a partire dalla stipula preliminare del 1° settembre 1924 si veda Barbuti *et al.* 2005; Pasculli Ferrara 2013.

⁷ Farese Sperken 2013 e Zito 2019.

to civico⁸. Nel dicembre del 1971 venne individuato il vincitore, il progetto di Giuseppe Capogrossi con la sistemazione del porticato a firma dell'architetto Maurizio Sacripanti. Nell'ottobre dell'anno successivo la cancellata era già installata (fig. 3). Il progetto è stato nuovamente al centro del dibattito cittadino nel 2024 in occasione del restauro che ha evidenziato il carattere simbolico della cancellata, snodo tra l'istituzione universitaria, con il suo ruolo di mediazione culturale, e la città⁹. Esposti negli ambienti monumentali dell'Ateneo, vi sono anche i disegni del progetto secondo classificato di Amerigo Tot, artista in quegli anni attivo a Bari come docente dell'Accademia di Belle Arti da poco istituita. L'artista proponeva di chiudere lo spazio tra i pilastri del portico con grandi lastre fittamente decorate con soluzioni formali astratte che avrebbero riempito quasi integralmente i riquadri (fig. 4). Il concorso per la progettazione della cancellata monumentale rispondeva a un clima di generale interesse per l'arte contemporanea e a legami amicali che in particolare il rettore Ernesto Quagliariello tesseva personalmente con gli artisti. Nello stesso anno viene inaugurato l'edificio della Facoltà di Ingegneria. Per il porticato dell'edificio che insiste fuori dalle mura e dalla città murattiana, il rettore Quagliariello promuove l'acquisizione di alcune sculture di dimensioni considerevoli di Mirko Basaldella, Alfio Castelli, Giò Pomodoro, Umberto Mastroianni, il modulo che Giuseppe Capogrossi replica nella recinzione, una *forma astratta* di Raffaele Spizzico¹⁰. Nel caso delle sculture di Mirko Basal-

⁸ Nel bando, infatti, è espressamente indicato il senso dell'operazione: «la comunicazione visiva di un messaggio efficacemente espressivo del principio di sistematicità proprio di ogni studio metodico e organizzato e della funzione ordinatrice della legge economica e di quella giuridica nella vita sociale» (Zito 2019, p. 27).

⁹ Lacarbonara 2023.

¹⁰ Nelle raccolte di arte del Novecento dell'Università figurano svariate opere di Raffaele Spizzico di cui è difficile ricostruire l'iter di acquisizione. Si segnala che l'acquisizione dell'opera per la galleria all'aperto era stata preceduta da una donazione di 10.000.000 di Lire da parte dell'Ingegnere Luigi Morcone, della ditta ICIM di Foggia. Ne riferisce il Rettore Quagliariello nel verbale del CDA del 20 Marzo 1972. La devoluzione era indirizzata all'acquisto di 2 opere scultoree, una presumibilmente è la *Forma astratta* del portico di Ingegneria e l'altra, di più contenute dimensioni, di bronzo e acciaio, secondo le indicazioni trascritte nella

della (del 1968 acquisita insieme alla tela di Afro Basaldella del 1964) e Giò Pomodoro destinate alla Galleria di sculture all'aperto, presso l'ex facoltà di Ingegneria, oggi Politecnico di Bari, le opere sono state acquisite in parte attraverso una donazione dal Banco di Napoli, in parte attraverso il sostegno di privati. La scultura di Giò Pomodoro di cui non si conosce bene l'iter dell'acquisizione, è stata anche «accompagnata» da una cartella grafica di 26 litografie, serie che costituisce, nel fondo collezionistico certamente una delle opere più rilevanti.

Nel 1976 sempre dal Banco di Napoli viene devoluto a un finanziamento proprio dedicato all'acquisto di opere d'arte, con cui vengono acquistati un inchiostro su carta di Gino Severini, un'incisione di Giorgio Morandi e una scultura di Umberto Mastroianni oltre al bronzo per il porticato di ingegneria trafugato nel 2014, un disegno di Fausto Pirandello e *Minnetoneka*, una litografia di Pietro Consagra.

Al nucleo delle sculture all'aperto si aggiunge nel 1976 quella di Michele Gregorio per il completamento della galleria d'arte all'aperto e per conferire attraverso l'arte prestigio all'imponente e complesso edificio delle facoltà tecniche. L'istituzione del Politecnico di Bari nel 1991 con la cessione del patrimonio dell'ex facoltà di ingegneria ha, di fatto, «sottratto» all'Ateneo le opere che costituivano la galleria monumentale all'aperto all'Ateneo. Tra il 1975 e il 1977, vengono acquisite di numerose tele di Vito Stifano, grazie a una significativa donazione da parte del fratello Vincenzo, che ha dato vita al nucleo più consistente della raccolta. Tuttavia, per molte altre opere, come nel caso della tela di Mario Schifano inventariata nel 1983 con il titolo generico di «soggetto astratto», si riscontra una carenza di informazioni documentarie.

Considerata la rilevanza artistica e storica della collezione, il suo legame con il territorio e le altre istituzioni, sarebbe auspicabile che le ricerche condotte fino ad oggi, a partire dagli studi sulla cancellata di Capogrossi, trovassero espressione in una struttura museale organica, ispirata ai principi della mu-

devoluzione del finanziamento, non è stato possibile individuarla nell'inventario dell'Università.

seologia critica contemporanea¹¹. Una tale istituzione potrebbe configurarsi come un museo diffuso, con una rete digitale e narrativa che permetterebbe una fruizione integrata delle diverse opere, intrecciandole con la trama stessa della città.

3. *Dall'analogico al transmediale: l'esperienza di UniBArte Dedalo dallo storytelling alle virtual exhibitions*

Questo 'contenitore' universitario è apparso il contesto più adatto anche per forme di 'riappropriazione' patrimoniale in chiave digitale. Come descritto altrove da Leonardi¹², le iniziative di divulgazione culturale di matrice storico-artistica, attivate sin dal 2014 con i profili *Unibartemoderna* su Facebook¹³ e Instagram¹⁴, sono state integrate, a partire da marzo 2023 – a discendere dalla linea di ricerca *Musei: ritorno al futuro*, all'interno del progetto CHANGES –, da uno strumento che costituisse l'esito di quel percorso, il content provider a matrice storico-artistica *UniBArte Dedalo*¹⁵ sulla piattaforma izi.TRAVEL¹⁶, un 'ambiente' idoneo al riadattamento e alla disseminazione, in chiave di storytelling digitale, di indagini e ricerche istituzionali.

Tale percorso è stato presentato al check-meeting *Da Dedalo a izi.TRAVEL. Comunicare e disseminare i contenuti della ricerca umanistica in UNIBA* (Bari, 13 novembre 2023).

Primo prodotto, con cui si è inaugurato questo spazio digitale e questa modalità di disseminazione, è stata l'audioguida *Il Museo che c'era e non c'è (più) nel Palazzo degli Studi di Bari*¹⁷, dedicata proprio alla mostra curata da Leonardi nel 2020, che ha avviato anche la sperimentazione relativa alla creazione di supporti digitali a iniziative 'concluse'.

¹¹ Lorente 2006.

¹² Leonardi 2024b.

¹³ <<https://www.facebook.com/unibartemoderna>>, 17.02.2025.

¹⁴ <<https://www.instagram.com/unibartemoderna/>>, 17.02.2025.

¹⁵ <<https://izi.travel/it/2c76-unibarte-dedalo/it>>, 17.02.2025.

¹⁶ Bonacini 2023, pp. 132-168.

¹⁷ <<https://izi.travel/it/7642-il-museo-che-c-era-e-non-c-e-piu-nel-palazzo-degli-studi-di-bari/it>>, 17.02.2025.

Questo progetto, caratterizzato da una forte curatela scientifica nel riadattamento dei contenuti in chiave narrativa e digitale, nel narrare uno spazio museale universitario perduto ha lasciato spazio ad altri soggetti, soprattutto laureandi o studenti triennalisti e/o magistrali, impegnati in attività di rielaborazione della ricerca in chiave di storytelling.

Allo stato attuale tre percorsi di tesi in 'Storia delle Arti in Età Moderna'¹⁸ sono stati riadattati in chiave digitale.

I primi due muovevano dalla necessità di rendere digitalmente fruibili patrimoni chiusi al pubblico perché privati¹⁹, o in stato di abbandono²⁰. Il terzo progetto è in linea con la strategia indicata nel caso della mostra sull'ex Museo Provinciale: rendere digitalmente fruibile un prodotto (mostra) che non lo è più fisicamente. *La mostra del Giardino italiano a Firenze nel 1931*²¹ apre un ulteriore 'capitolo' sul potenziale digitale che strumenti simili hanno nell'ambito dell'indagine relativa alla storia delle esposizioni, «in quest'ultimo caso con importanti ricadute circa la possibilità di restituire con l'odierna prassi dello storytelling digitale [...] eventi che nessun altro avrebbe altrimenti modo di rivivere, se non consultando gli antichi cataloghi, o scorrendo le rare testimonianze fotografiche degli allestimenti del tempo o qualche brevissimo video dell'Istituto Luce»²².

¹⁸ Insegnamento di cui è titolare A. Leonardi, erogato per il corso di laurea magistrale in 'Storia dell'Arte' (LM 89) presso il Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica (DIRIUM). Dei tre lavori di tesi Leonardi è stato relatore, la scrivente correlatrice.

¹⁹ Progetto: <<https://izi.travel/it/048f-la-villa-museo-della-famiglia-martinelli-meo-evoli-monopoli/it>>, 17.02.2025 (tesi di A. Fraccalvieri, *Il sistema residenziale Martinelli Meo-Evoli a Monopoli 1754-1975. Una ricerca tra arte, collezionismo, gusto antiquario e storytelling culturale*, Università degli Studi di Bari, a.a. 2022-23).

²⁰ Progetto: <<https://izi.travel/it/1f1b-il-casino-don-cataldo-e-la-famiglia-nicolai-adelfia-canneto/it>>, 17.02.2025 (tesi di F. Cattedra, *Il casino 'don Cataldo' dei marchesi Nicolai di Canneto XVII-XIX secolo. Una ricerca tra storia dell'arte e storytelling culturale*, Università degli Studi di Bari, a.a. 2022-23).

²¹ Progetto: <<https://izi.travel/it/6675-la-mostra-del-giardino-italiano-firenze-nel-1931/it>>, 17.02.2025 (tesi di S. Carbone, *L'idea del giardino italiano tra la mostra di Ugo Ojetti – Firenze 1931 – e la lettura 'iconologica' di Eugenio Battisti. Spunti di ricerca per un 'racconto digitale'*, Università degli Studi di Bari, a.a. 2022-23).

²² Leonardi 2024, p. 257.

In occasione della mostra «Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)» sono stati predisposti tre nuovi progetti su izi. TRAVEL spiccatamente transmediali e partecipativi, grazie al coinvolgimento anche degli studenti²³ e di altre piattaforme come ArtSteps, su cui si è realizzata una mostra VR immersiva (fig. 5)²⁴. Aprendo così la ricerca scientifica a una comunicazione che, pur rimanendo autoriale, sia partecipativa, orizzontale, inclusiva e transdisciplinare, l'ecosistema digitale *UniBArte Dedalo* si presenta come il primo 'contenitore' universitario su cui i nostri studenti e colleghi possano disseminare i prodotti della propria ricerca, in un'ottica di una maggiore democratizzazione digitale del sapere.

Riferimenti bibliografici / References

- Barbuti S., Calò Carducci C., Pasculli Ferrara D. (2005), *Bari e il suo Ateneo 1866 – 1935*, Bari: Cacucci Editore.
- Bonacini E. (2023), *Storytelling culturale e piattaforme digitali. Manuale pratico con case study e best practice internazionali*, Palermo: Dario Flaccovio Editore.
- Farese Sperken C. (2013), *La cancellata di Giuseppe Capogrossi*, in *Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Gli edifici storici*, Milano: L'Orbicolare, pp. 64-71.
- Lacarbonara R. (2023), *Giuseppe Capogrossi e l'architettura. La Cancellata della facoltà di Giurisprudenza di Bari*, Cinisello Balsamo: Silvana.
- Leonardi A., (2020), *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, collana «Le voci del museo», Firenze: Edifir.
- Leonardi A., a cura di (2024a), *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965) Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti*, collana «Dedalo Arti e Musei», vol. 2, Bari: Edipuglia, Bari, <<https://>

²³ <<https://izi.travel/it/afcf-bari-1964-com-eravamo/it>>; <<https://izi.travel/it/20eb-michelangelo-antifascista-bari-1964-1965/it>>; <<https://izi.travel/it/c37d-michelangelo-1964-e-la-mostra-critica-delle-opere-michelangiolesche/it>>, 17.02.2025.

²⁴ <<https://www.artsteps.com/view/66cc3cd922088981aa40da3e>>, 17.02.2025. Si veda Leonardi, Bonacini 2024.

- edipuglia.it/PDF/index.php?file=Dedalo_2&n=Dedalo_2&t>, 17.02.2025.
- Leonardi A. (2024b), *Da 'Unibartemoderna' a 'UniBArte Dedalo' (2014-2024). La costruzione di un ecosistema*, in E. Bonacini (a cura di), *Musei digitali e Generazione Z. Nuove sfide per nuovi pubblici*, collana «Dedalo Arti e Musei», vol. 1, Bari: Edipuglia, pp. 245-266 <<https://edipuglia.it/PDF/index.php?file=2024/07/DEDALO-1&n=DEDALO-1&t>>, 17.02.2025.
- Leonardi A., Bonacini E. (2024), *Michelangelo su ArtSteps. L'esperienza VR di 'Michelangelo antifascista a Bari*, in Leonardi 2024a, pp. 225-260.
- Lorente J. P. (2006), *Nuevas tendencias en la teoría museológica. A vueltas con la Museología crítica*, «Museo.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales», 2, pp. 24-33.
- Lugli A. (1996), *Museologia*, Milano: Jaca Book Milano.
- Pasculli Ferrara M. (2013), *Il Palazzo Ateneo e i suoi «giardini storici»*, in *Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Gli edifici storici*, Bari: Edizioni L'Orbicolare, Bari, pp. 4-47.
- Semerari L. (2005), *Catalogo delle Opere di Arte Contemporanea dell'Università degli Studi di Bari*, Bari: Adriatica Editrice.
- Zito N. (2019), *Storia di una collezione. Ernesto Quagliariello e l'Arte Contemporanea all'Università di Bari*, Bari: Mario Adda Editore.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Allestimento della mostra del 2020 *Il Museo che non c'è* nella sede del Rettorato, già Museo Provinciale di Bari, presso la sede dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro».



Fig. 2. Allestimento della mostra del 2024 *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965)* nella sede della Biblioteca di Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro».



Fig. 3. Giuseppe Capogrossi, *Cancellata del Palazzo Del Prete*, 1971, Università degli Studi di Bari «Aldo Moro», *Crediti fotografici*: © Marino Colucci.



Fig. 4. Amerigo Tot, *Pannello n.1*, *riproduzione delle tavole progettuali per la realizzazione della cancellata del Palazzo Del Prete*, 1971, Archivio Generale di Ateneo, Università degli Studi di Bari «Aldo Moro».



Fig. 5. Screenshot della sezione sul critofilm *Michelangiolo*, dalla mostra virtuale Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965) su Artsteps.

Massimo Guastella*

Linee di azione strategica per la didattica.
La Cd'AC, Collezione d'Arte Contemporanea
dell'Università del Salento

«Credo che sia opportuno, innanzitutto, ricordare che il primo nutrito nucleo della collezione d'arte contemporanea, della quale fu mia preoccupazione pubblicare il catalogo, è nato nell'ambito dei programmi di ricerca del Dipartimento di Beni Culturali e grazie alla generosa disponibilità degli artisti invitati a donare una o due opere che ritenevano particolarmente significative della loro esperienza artistica»¹; con queste affermazioni Lucio Galante, già ordinario di Storia dell'arte Moderna², sottolinea l'importanza del progetto espositivo realizzato nell'Istituzione universitaria salentina, che costituisce un fattore chiave nel legame con il territorio per la conoscenza e messa in valore di talune personalità attive attorno agli anni Novanta, da un lato, e nella accessibilità e fruizione delle loro opere per la comunità scientifica ma in particolar modo per gli studenti, dall'altro.

Nella circostanza, un video girato durante il lockdown nella primavera del 2020, raccoglie la testimonianza del fondatore, insieme a Gino Rizzo, e gli interventi di alcuni tra gli artisti, fatti di descrizioni, racconti, suggestioni, ricordi, sulle loro produzioni in seno alla C.d'A.C., la Collezione d'Arte Contemporanea dell'ateneo leccese istituita nel 1997 e inaugurata l'an-

* Massimo Tommaso Guastella, Associato di Storia dell'Arte Contemporanea, Università del Salento, Dipartimento di Beni Culturali, via D. Birago 64, 73100 Lecce, e.mail: massimo.guastella@unisalento.it.

¹ Galante 2020.

² Il professore Lucio Galante insegnava anche Storia dell'Arte Contemporanea; per i suoi contributi nel settore vedi Galante, 2015.

no successivo³, corredata da un catalogo⁴. La ragione dell'iniziativa, esplicita lo stesso Galante, ossia «la possibilità dell'esame diretto, ha consentito, da subito e consente tuttora, agli studenti di apprendere il procedimento di realizzazione delle opere, quali le tecniche, i materiali e i contenuti, di coglierne la ricchezza e varietà dal punto di vista dei valori artistici e soprattutto di rendersi conto che esse delineavano una periferia sicuramente vitale, per nulla immobile o addirittura ritardatari»⁵. Tutt'oggi Galante sottolinea l'intenzione didattica, *ab origine*, di coinvolgere in maniera attiva studentesse e studenti nella conoscenza diretta delle opere d'arte, nella consistenza fisica e nella dimensione estetica dei manufatti, servendosi di tecniche valide quali strumenti del processo di formazione, non saltuari o episodici, ma continui nel tempo, come avviene da alcuni decenni, «funzionali al coinvolgimento diretto degli studenti e alla facilitazione dell'apprendimento»; o sia – come è stato suggerito nello studio della storia dell'arte già per la scuola secondaria di II grado – il «toccare e saggiare» sono attività apprezzate che «risuotono un discreto successo fra i ragazzi perché rispondono in particolare al piacere di essere protagonisti di una esplorazione personale»⁶.

Non va per altro ignorato che non solo sovente le opere d'arte si conoscono e studiano indirettamente dalle riproduzioni sui libri, ma siamo di fronte a una generazione (*Gen Alpha*) tanto abituata a guardare l'immagine digitale, a tal punto da sentirsi appagata e che corre il rischio di non avvertire il bisogno dell'osservazione dell'opera dal vivo⁷.

³ Guastella, 1998a, p. 11; 1998b, p. 11.

⁴ *Cd'AC Collezione d'Arte contemporanea Università di Lecce, Dipartimento Beni Culturali, Convento degli Olivetani*, (1997). Il logo e l'impaginazione grafica del catalogo si devono all'artista e designer Giancarlo Moscara.

⁵ Galante 2020. Sulla Cd'AC vedi Angelillo, 2020, p. 4-11; Guastella 2021, pp. 87-96.

⁶ Simoni 2009, pp. 125, 127.

⁷ Non è da trascurare il posizionamento geografico della sede universitaria rispetto ai centri della produzione artistica nazionale che obbliga a percorrere distanze medio-lunghe e l'altrettanto limitata presenza in loco di spazi pubblici e privati dedicati al contemporaneo, Guastella 2019, pp. 209-238.

L'incontro *de visu* rende efficace la comprensione dell'oggetto artistico, il riconoscimento della sua specifica autenticità nelle scelte linguistiche e del medium, nei valori formali, nelle relazioni e connessioni di contesto, per poi porre la riflessione sul valore delle personalità e delle vicende artistiche territoriali al confronto col dibattito sovraregionale.

La singolare realtà degli spazi espositivi della Cd'AC, diffusi tra gli edifici universitari, che non potrà mai diventare un museo, sia dal punto di vista allestitivo che organizzativo, torna utile per estendere la platea dei fruitori nell'ateneo. Allo sguardo complessivo sulla collezione che le classi universitarie pongono – e non solo nei passaggi distratti nei corridoi tra una lezione e l'altra – si affianca, infatti, anno dopo anno accademico un costante esercizio di catalogazione periodica, basato sui modelli OA, che è parte integrante dei programmi di studio a livello magistrale. Allieve e allievi dei corsi di laurea magistrale di Storia dell'arte (LM-89) sono invitati a scegliere un'opera tra la settantina di quelle presenti, osservarla più da vicino, a confrontarsi con tutti gli aspetti del manufatto, dalle estese fenomenologie e aspetti materiologici, e, dunque, «all'abitudine di sottoporre l'immagine a una osservazione sistematica e articolata»⁸. L'attenzione è mirata all'opera come *case study*, con elaborati che seguono questioni di teoria e prassi didattica della disciplina e mettono in pratica i criteri metodologici affrontati nelle lezioni frontali. L'approccio al contemporaneo storico e al contemporaneo attuale, al documento diretto, ci insegna Crispolti⁹, consente di attuare il mestiere dello storico e critico d'arte contemporanea proprio delle inventariazioni e catalogazioni museali o delle redazioni di schede per pubblicazioni di settore¹⁰.

Il contributo annuale di tante e tanti studenti arricchisce, approfondisce e fornisce prospettive anche nuove sulle opere, integrazioni alle bibliografie, interviste, narrazione dirette degli artisti viventi, spesso contattati direttamente per una ricostruzio-

⁸ Veratelli, Habcy 2020, p. 176.

⁹ Crispolti 2000, pp. 105-107.

¹⁰ Veratelli, Habcy 2020, pp. 173, 176-177.

ne aneddotica ma pure sistematica del percorso ideativo e progettuale prima, realizzativo e di donazione dopo. Il catalogo, in costante divenire ma non senza filtri di rigore scientifico, diventa uno strumento della didattica e della terza missione, un ponte di contatto tra l'Università e il sistema artistico territoriale, con l'obiettivo non solo di consolidare la formazione di future e futuri storici dell'arte, ma anche di avere ricadute sul contesto di riferimento, attraverso quel rapporto imprescindibile tra ricerca e società. La promozione e divulgazione sono, infatti, ulteriori aspetti da tenere in conto, anche con progetti ad hoc, come nel caso della video-presentazione¹¹, cui già si accennava in esordio, realizzata in occasione della Notte dei Ricercatori 2020, con la finalità di dare evidenza alla specificità della collezione e aprire le porte – chiuse dal lockdown – degli spazi universitari. Contenuto che oggi continua a essere mezzo di diffusione del percorso, e al contempo memoria, testimonianza di voci, tracce di ultimi ricordi, come nel caso dell'artista Sandro Greco (classe 1928), scomparso quest'anno, nonché aggiornamento rispetto alla composizione della collezione. La Cd'AC oggi presenta un novero di dipinti, sculture e grafiche rappresentative di tendenze differenti della seconda metà del XX secolo e fino a una apertura al XXI, con acquisizioni anche recentissime che attestano gli esiti ultimi delle ricerche artistiche contemporanee.

Il gruppo di opere era inizialmente allocato, nel 1997, presso il Monastero degli Olivetani, sede al tempo del Dipartimento di Beni Culturali. La selezione nata dall'intuizione di Lucio Galante, deriva da una consapevolezza profonda, di chi ha studiato, sviscerato, conosciuto con una attitudine propria di studioso gli sviluppi della situazione culturale artistica del territorio della Terra d'Otranto nella seconda metà degli anni Novanta, in un «quadro più generale delle vicende artistiche del Mezzogiorno e dell'intero territorio italiano»¹². Nelle sue volontà, i molteplici lasciti all'Università del Salento, avrebbero costituito nel tempo, come è nei fatti, una risorsa patrimoniale densa culturalmente e varia artisticamente, non disgiunta dalle atti-

¹¹ *Collezione d'Arte Contemporanea – UniSalento 2020.*

¹² Galante 2008, p. 9.

vità di ricerca dipartimentale, che fornisce «così la prova provata di una periferia non priva di una vitalità, che per consuetudine o per inerzia culturale è stata e può essere ancora considerata come area di immobilismo se non addirittura di ritardo culturale»¹³. La raccolta rappresenta una valida documentazione di quella storia, pure rinnovata, anche nella sua collocazione. La Cd'AC è stata trasferita dal Monastero alla nuova sede del Dipartimento, trasferito in via Birago a Lecce, nel 2013¹⁴, con le necessarie valutazioni sulle scelte di collocazione dei singoli pezzi e della collezione, escludendo gli spazi poco accessibili, come studi e uffici, che non sono sempre aperti e che conferirebbero una condizione di «arredo» alle opere che sono invece collocate nei corridoi, attraversati quotidianamente da coloro che studiano o lavorano presso la sede e godute da chi la visita, nei fatti consentendo una apertura costante, che risponde agli orari di apertura e chiusura della struttura, aspirando ad una possibilità di fruizione il più possibile aperta.

L'incremento della collezione, nella difficoltà di aggiungere pezzi facendo scelte equilibrate sempre mediante donazioni, si è sviluppato di pari passo con le attività espositive avviate nell'ambito universitario nel corso degli anni: lo scrivente ha ereditato l'incarico di responsabilità scientifica ma anche l'onore di portare avanti il lungimirante progetto di Lucio Galante. Vanno annoverate, perciò, le attività collaterali – curvate all'azione didattica – fondamentali per la tenuta, la gestione e la vita della collezione. «Sull'arte contemporanea, metodologia e ricerca nei luoghi dell'università», tra il 2014 e il 2018, ha posto l'attenzione, con una serie di mostre, su alcune personalità artistiche¹⁵; anche lezioni e seminari o attività di conservazione, aprono ulteriori riflessioni necessarie, derivanti dalle specificità dell'ampia fenomenologia delle produzioni più recenti. E infatti hanno svolto interventi manutentivi, nel 2014 Sandro Greco

¹³ Galante 1997, p. 7.

¹⁴ Guastella 2021, p. 94, n. 8.

¹⁵ Le attività espositive negli spazi dell'ateneo (dipartimenti, biblioteche e musei) su ideazione e organizzazione di collega Letizia Gaeta, con la cura scientifica di chi scrive, si sono svolte dal 2014 al 2018. Da quelle mostre sono giunte nuove acquisizioni di opere.

sul suo trittico *La Luce* (1996) (fig. 1), Salvatore Spedicato sul ferro modulare di *Rosso e nero* (1972); mentre nel 2021 Salvatore Sava ha operato un'ulteriore colorazione sul suo *Sasso del Salento* collocato *en plein air* nel chiostro del Monastero degli Olivetani, sin dalla sua esposizione (2014)¹⁶.

A distanza di 25 anni è possibile fare un primo bilancio, di quella che è una collezione d'arte contemporanea che ha l'ambizione di preservare e continuare a far convivere la sua radicata origine nell'ambito della ricerca e la sua vocazione pubblica.

La prima selezione era esito, si è anzidetto, della donazione diretta di un nucleo di venti artisti legati al territorio di riferimento dell'Università, l'area jonico-salentina, con «la più praticabile» scelta metodologica e filologica, senza voler definire e caratterizzare una identità storico-culturale, convinti della difficoltà, come spiega Gino Rizzo di «stabilire a priori i confini geo-culturali della ricerca artistica, dal momento che le aumentate potenzialità dell'informazione hanno favorito la circolazione delle esperienze e i conseguenti scambi internazionali», non negando un proprio radicamento territoriale e storico¹⁷. Ciò è riscontrabile considerando profili individuati, come Corrado Lorenzo (fig. 2) e Sandro Greco, quest'ultimi attenzionati dalla critica nazionale sin dagli anni Settanta, da Umbro Apollonio a Renato Barilli, da Tommaso Trini a Achille Bonito Oliva¹⁸ o pure Salvatore Spedicato, Domenico Uccio Biondi (fig. 3).

Un'attenzione carente sul genere non va sottaciuta, annoverando soltanto Rosamaria Francavilla e Rita Tondo, che non può non tener conto di specifiche contingenze e di sistematiche e secolari rimozioni¹⁹, senza, però, essere colmata per pura spinta compensativa, ma in una prospettiva storica e critica segnatamente relazionata all'attività didattica e educativa, poiché «occorre svolgere un'azione parallela di decostruzione dei discorsi e delle norme della stessa storia dell'arte»²⁰.

¹⁶ Salvatore Sava. *Follie barocche* 2015.

¹⁷ Rizzo 1997, p. 3.

¹⁸ *Esperienze di Corrado Lorenzo. 1968-1973* 1973; *Informazioni estetiche di Sandro Greco. 1968-1973* 1974.

¹⁹ Sull'argomento cfr. Nochlin 1971, Parker, Pollock 1981.

²⁰ Simoni 2009, p. 140.

Le aggiunte, che potrebbero dividersi tra quelle ormai storizzate e quelle di più fresca acquisizione, indirizzata sempre più verso spazi esterni al Dipartimento nelle altre sedi dell'ateneo, individuate con criteri filologici, completano, non definitivamente, una collezione che documenta, una compagine di artisti, tra i maggiormente rappresentativi e viventi²¹ sul finire del millennio nell'area salentina, tutti già oggetto di attenzione critica e di studi. Si pensi, ad esempio, a Salvatore Sava e al suo rapporto con Luciano Caramel articolatosi tra Milano e Lecce, Giuseppe Ciraci, Marco Mariano (fig. 4). L'orientamento critico, pur tuttavia, non intende legittimare un'arte regionalista, e ora nell'ampliamento delle donazioni in corso, prevede di dare «visibilità a opere di artisti, caratterizzanti le loro produzioni, in alcuni casi note oppure taciute o escluse dal sistema dell'arte»²², favorendo un confronto che mira a opporsi a quell'atteggiamento critico ancora persistente che penalizza ed esclude la periferia rispetto al centro, perseverando una distinzione marcata da artisti minori e artisti maggiori. Questioni che riportano alla mente gli accorgimenti metodologici di Enrico Crispolti, e superare la tendenza che privilegia i «luoghi dove si è definita ed è maturata una effettiva centralità di attrazione culturale» comportando una «una sorta di riduzione in situazioni di marginalità quanto esistente nella periferia»²³.

La Cd'AC è sempre in fieri, entrata a far parte del Sistema Museale d'Ateneo²⁴, si doterà di un sito web responsive, ottimizzato per diversi dispositivi e nell'ambito del bando della *Fondazione Giovanni Falcone Per l'impegno e la memoria contro la mafia*, che ha piantumato 52 querce e carrubi dedicati alle vittime della mafia in Puglia, l'artista Salvatore Sava ha realizzato *Battiti...sempre* (2024), un albero-installazione, mobile e sonoro (fig. 5).

²¹ Per Alfred Barr Jr con contemporaneo si indicano opere eseguite da artisti viventi, cfr. Meyer 2013.

²² Guastella 2021, p. 92.

²³ Crispolti 2000, pp. 53-54.

²⁴ *sma*, 2021

Riferimenti bibliografici / References

- Angelillo A. (2020), «Cd'AC», *la Collezione d'arte contemporanea dell'Università del Salento: un percorso lungo venticinque anni*, «Il Bollettino. Periodico di cultura dell'Università del Salento», X, 8-9, settembre – ottobre 2020, pp. 4-11.
- Cd'AC *Collezione d'Arte contemporanea Università di Lecce, Dipartimento Beni Culturali, Convento degli Olivetani* (1997), introduzione di L. Galante, Lecce: Dipartimento Beni Culturali Università di Lecce.
- Collezione d'Arte Contemporanea – UniSalento*, (2020), <<https://www.ernapuliamed.org/video/cdac-collezione-darte-contemporanea-unisalento/>>, 17.02.2025.
- Crispoliti E. (2000), *Come studiare l'arte contemporanea*, Roma: Donzelli Editore.
- Esperienze di Corrado Lorenzo. 1968-1973* (1973), Manduria: Lacaita Editore.
- Galante L. (1997), *Per una Collezione d'Arte Contemporanea*, in *Cd'AC Collezione d'Arte contemporanea Università di Lecce, Dipartimento Beni Culturali, Convento degli Olivetani* (1997), introduzione di L. Galante, Lecce: Dipartimento Beni Culturali Università di Lecce, pp. 5-29.
- Galante L. (2008), *Ritorno all'umanità*, in *Pietro Guida. Opere 1945-2008*, a cura di M. Guastella, (Lecce Monastero degli Olivetani, 16 luglio-30 settembre 2008), Manduria: Barbieri Selvaggi Editori S.r.l., pp. 9-11.
- Galante L. (2015), *Scritti ad arte. Contributi alla storia dell'arte contemporanea scelti per i suoi 40 anni di attività critica*, a cura di M. Guastella, Galatina: Congedo Editore.
- Galante L. (2020), *Collezione d'Arte Contemporanea – UniSalento*, <<https://www.ernapuliamed.org/video/cdac-collezione-darte-contemporanea-unisalento/>>, 17.02.2025.
- Guastella M. (1998a), *Il Salento mostra i suoi gioielli*, «Quotidiano di Lecce Brindisi Taranto», 8 aprile 1998, p. 11.
- Guastella M. (1998b), *Il Salento che racconta l'arte. Venti artisti avviano la prima collezione di opere contemporanee ospitate nell'ex monastero degli Olivetani di Lecce*, «Quotidiano di Lecce Brindisi Taranto», 15 aprile 1998, p. 11.
- Guastella M. (2019), *I musei per l'arte del XIX, XX e XXI secolo in Puglia. Una ricognizione*, in *Musei in Puglia. Tradizione e futuro*, Atti del Convegno Internazionale di studi dedicato ad Antonio Cassiano (Bari – Lecce 17-18 novembre 2016), a cura di R. Casciaro, Galatina: Congedo editore, pp. 209-238.
- Guastella M. (2021), *Collezione d'Arte Contemporanea (Cd'AC)*, in *sma sistema museale di ateneo* (2021), pp. 87-96.
- Informazioni estetiche di Sandro Greco. 1968-1973* (1974), Manduria: Lacaita Editore.

- Meyer R. (2013), *What was contemporary Art*, Cambridge (MA): MIT Press, p. 38.
- Nochlin L. (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists?*, «ARTnews», 69, 9, January, pp. 22-39, 67 – 71 [trad. it. *Perché non ci sono state grandi artiste?* Castelvechi, Roma, 2014].
- Parker R., G. Pollock (1981), *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londra: Pandora.
- Rizzo G. (1997), in *Cd'AC Collezione d'Arte contemporanea Università di Lecce, Dipartimento Beni Culturali, Convento degli Olivetani* (1997), introduzione di L. Galante, Lecce: Dipartimento Beni Culturali Università di Lecce, p. 3.
- Salvatore Sava. *Follie barocche* (2015), Surbo: Frammenti d'Archivio.
- Simoni S. (2009), *Didattica della storia dell'arte e prospettiva di genere*, in *Insegnare la storia dell'arte*, a cura di A. Ghirardi, C. Franzoni et al, Bologna: Clueb, pp. 123-147.
- sma sistema museale di ateneo* (2021), Lecce: Edizioni Grifo.
- Veratelli F., Habcy J. (2020), *Didattica della storia dell'arte*, Firenze: Mondadori Università.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Sandro Greco discute sulle problematiche conservative della sua opera *la Luce 1996*, con gli studenti 12 febbraio 2014.



Fig. 2. Corrado Lorenzo, *Catrame*, 1990, tecnica mista su legno, 130x130.



Fig. 3. Domenico Uccio Biondi , *My Syntese*, 1995, acrilico, pastelli, olio, inchiostro, carta, smalti su tavola, 170x175.



Fig. 4. Mariano Marco, *Queens and the crowns*, 2015, l'installazione ambientale, piazzale antistante il Dipartimento di Beni Culturali.



Fig. 5. Salvatore Sava, *Battiti... sempre*, 2024, acciaio saldato e smalto, h 5 ca., Monteroni, Studi Giuridici.

Francesco Paolo Campione*

Il Museo dell'Università degli Studi di Messina.
Prospettive contemporanee di una storia antica

La storia delle collezioni dell'Università di Messina è la storia stessa dell'Ateneo sin dalla sua fondazione, tradizionalmente legata all'insediamento in città della Compagnia di Gesù nel 1547. L'istituzione dello *Studium* peloritano, che rispondeva alla logica di partizione territoriale caratteristica dell'ordine loyolita, avrebbe determinato a sua volta una decisa riconfigurazione della zona meridionale della città. Lambita dallo scorrere del Torrente Portalegni, una delle fiumane che dall'antichità attraversavano la città riversandosi in mare, il luogo che la Compagnia di Gesù aveva scelto come sito del proprio insediamento era apparentemente marginale, sebbene non troppo antica fosse la memoria dell'ingresso a Messina da quelle contrade, nel 1535, dell'imperatore Carlo V sotto un grandioso arco posticcio progettato da Polidoro da Caravaggio¹. Le mura urbane medievali affacciate sul torrente già alla fine del XV secolo avevano quasi del tutto perduto la loro funzione difensiva, ed erano state riconvertite in aree utili a iniziative di speculazione edilizia. Sfruttando parte dell'intradosso della cinta difensiva, alcuni privati avevano cominciato la costruzione delle loro dimore. Ad esempio, già nel 1471, Salimbene Marchese aveva fatto fabbricare il primo nucleo di una serie di edifici residenziali ai quali sarebbero

* Francesco Paolo Campione, Professore associato di Museologia, critica artistica e del restauro, Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Scienze cognitive, psicologiche, pedagogiche e degli Studi culturali, via della Concezione, 6-8, 98121, e-mail: francescopaolo.campione@unime.it.

¹ Sull'edificio effimero progettato da Polidoro da Caravaggio, si veda Aricò 2022, pp. 269 e ss.

seguiti, nell'arco di quasi un secolo, almeno altri due corpi edilizi costruiti sempre in corrispondenza della dismessa cortina difensiva. Nel 1607 i Gesuiti avrebbero acquistato il palazzo di un erede di Salimbene, Vincenzo Marchese, con l'intento di trasformarlo nella sede del loro Collegio (Fig. 1). Il progetto di Natale Masuccio (1615) consegnava dunque alla Compagnia un autentico manifesto architettonico degli intenti politici e religiosi dei Gesuiti, capace di agire sulla trama urbana e sociale di quella contrada, e di lì estendersi all'intera città:

La complessa operazione di 'riconversione' del complesso residenziale – scrive Aricò – avrebbe avviato un percorso che non limitava l'intervento a una semplice ristrutturazione tipologica, andando molto ben oltre e contaminando ampie superfici d'ambito, fino a coinvolgere la stessa vecchia Giudecca, quindi il tessuto storico un tempo protetto dalle mura medievali².

Il Collegio³, al cui fianco alla fine del secolo sarebbe stata costruita la chiesa di san Giovanni Battista, era destinato a divenire il prototipo per tutti gli altri edifici conventuali della Compagnia. È verosimile che all'interno, come avveniva nelle altre case gesuitiche, le sale destinate all'insegnamento e allo studio ospitassero una serie di collezioni eterogenee di oggetti (in senso lato artistici, ma forse vi stavano anche reperti archeologici, suppellettili provenienti dalle missioni d'oltremare, strumenti scientifici) che potevano costituire una specie di *Wunderkammer* «diffusa» finalizzata a scopi didattici⁴. La rivoluzione antispagnola del 1674-78, e la successiva reazione lealista quasi certamente dovette contribuire alla dispersione di quel primitivo nucleo di reperti, molti dei quali transitarono in mani private, o furono involate alla volta della Spagna. L'università gesuitica fu di fatto soppressa. In ogni caso, espulsione della Compagnia dalla Sicilia nel 1767, e il susseguente terremoto del 1783, determinarono un ulteriore depauperamento di quelle collezioni. Nel frattempo, il Collegio era stato converti-

² Ivi, p. 339.

³ Sul Collegio gesuitico di Messina, e in generale sull'architettura della Compagnia in Sicilia, cfr. Lima 2001, particolarmente pp. 37 e ss.

⁴ Sui musei messinesi d'epoca storica, e particolarmente su quello dei gesuiti, cfr. Grosso Cacopardo 1994, pp. 444-445.

to in sede della Accademia Carolina de' Pubblici Studj, con lo scopo di continuare l'attività d'istruzione universitaria interrotta dalla soppressione della Compagnia di Gesù.

La successiva ricostruzione urbana, che già agli inizi del XIX secolo poteva dirsi completata, portava con sé la necessità di costituire una sede museale che custodisse le memorie della città. Già nel 1806 su iniziativa di Carmelo La Farina, professore di matematica presso la Accademia Carolina, l'amministrazione municipale progettava di radunare una serie di opere di varia provenienza, talune frutto di lasciti testamentari, altre rimaste senza la originaria collocazione, che avrebbero costituito il nucleo di base del Museo civico. L'arrivo nella disponibilità del Comune dei locali dell'ex Collegio gesuitico nel 1814, forniva una sede idonea alla conservazione di questo iniziale *corpus* di opere. Esso comprendeva, tra l'altro un sarcofago marmoreo di epoca romana, venuto alla luce a seguito di scavi condotti dallo stesso La Farina; una tavoletta erroneamente attribuita ad Antonello da Messina; la tavola raffigurante *Tutti i santi* di Pietro Raffa (1560, dalla chiesa di Sant'Antonio Abate, abbattuta dal terremoto del 1783); la tela con il *Miracolo della Vedova di Naim* di Mario Minniti (proveniente dalla chiesa dei Cappuccini), la tavola con la *Trasfigurazione* di Antonio Catalano (1602, proveniente dalla chiesa di San Salvatore); la tela con *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce* di Domenico Marolì (1650 ca., proveniente dalla chiesa di S. Maria di Portosalvo); cinque quadri sui *Misteri del Rosario* di Giovan Battista Quagliata; la *Pietà* di Lorenzo Calamecca (1583 dalla chiesa di S. Agostino); un *San Diego d'Alcalà* del pittore cremonese Giovan Paolo Fonduli⁵. Questi materiali – in parte oggi custoditi nell'attuale Museo regionale – restarono tuttavia stipati in un modesto pianterreno di via della Rovere (una strada che correva dietro alla piazza del Duomo) almeno per vent'anni. Lentezze burocratiche e pastoie amministrative impedivano il loro spostamento nella nuova destinazione, e una degna valorizzazione espositiva.

⁵ Grosso Cacopardo 1821, pp. II, IV, 7, 54, 84-85, 99, 145, 161.

Nel 1839, ricostituita l'antica Università di Messina per decreto di Ferdinando II di Borbone, si decideva di trasferire questo corpus – nel frattempo arricchitosi di nuove accessioni – nei locali riattati del nuovo Ateneo. Era il primo atto della fondazione del Museo di Messina che, nella sua origine, a tutti gli effetti aveva lo statuto di museo universitario. L'ampiezza delle nuove sale dell'antica casa gesuitica consentiva adesso di esporre opere di grandi dimensioni. Giuseppe Grosso Cacopardo, che nel 1841 pubblicava la seconda edizione della sua *Guida per la città di Messina*, riferiva che il Museo dell'Università custodiva – oltre a una grande quantità di reperti naturalistici – la tavola con la *Natività* (in realtà l'*Adorazione dei Pastori*, 1533) di Polidoro Caldara da Caravaggio; la *Vocazione di Sant'Andrea* (in realtà *La pesca miracolosa*) di Giovan Simone Comandè; la *Madonna tra i Santi Pietro e Paolo* di Mariano Riccio; la *Strage degli Innocenti* di Alonzo Rodriguez (proveniente dalla stessa chiesa di San Giovanni Battista); il *Cristo portacroce* che si credeva opera di Polidoro (ma ascritto oggi a Jacopo Vignerio); la piccola tavola fiamminga con la *Pietà con i simboli della Passione* del cosiddetto «Maestro della leggenda Santa Lucia» (inizi XVI sec.); una *Madonna col Bambino* su tavola erroneamente ritenuta dei Carracci (forse la stessa oggi presso i depositi del Museo regionale di Messina, inv. 388); un trittico ritenuto di Andrea del Sarto; il *Martirio dei SS. Placido e Compagni* di Jan Van Houbracken (già nella chiesa di San Giovanni Battista del Collegio dei Gesuiti di Messina); dipinti di Agostino Scilla come *Giacobbe al pozzo*, *Saul*, e altri episodi del Vecchio Testamento, e altre opere di vari maestri italiani⁶. Tra i materiali provenienti da scavi archeologici stavano numerosi esemplari numismatici, diversi vasi greco siculi, due sarcofagi in marmo, alcune iscrizioni latine, greche e arabe, quattro tavole pecuniarie in greco antico provenienti da Taormina scoperte nel 1833. Nel momento della sua massima espansione, il Museo della Regia Università di Messina contava sei sale che tuttavia cominciavano a rivelarsi inadeguate per numero e

⁶ Grosso Cacopardo 1841, pp. 27-28.

per ampiezza, a seguito del continuo afflusso di opere. Le leggi emanate con il Regio Decreto n. 3036 del 7 luglio 1866 prefiguravano una nuova imponente immissione di dipinti, sculture, suppellettili provenienti dalle chiese degli aboliti ordini e corporazioni religiose. Di fatto, questo inaspettato arricchimento avrebbe determinato la fine del sodalizio tra Università e Comune di Messina, e lo spostamento (anche questo temporaneo) delle intere collezioni museali in alcuni locali in via del Peculio Frumentario (1884).

Il terremoto del 1908 avrebbe spazzato via ogni cosa: la sede del nuovo Museo Civico Peloritano, nel frattempo allocato nell'ex Monastero di San Gregorio, crollava seppellendo l'intero contenuto delle sue collezioni. Né sorte migliore toccava all'ex Collegio gesuitico, adesso dimora dell'Università: sebbene le scosse telluriche avessero risparmiato una certa parte degli elementi architettonici, e molte strutture fossero restate in piedi (gran parte delle mura perimetrali della chiesa e della Casa conventuale, almeno per il primo ordine, avrebbero potuto essere salvate), si preferì adeguare al terreno ogni residuo delle antiche fabbriche. Il progetto per la nuova costruzione, elevata in uno stile eclettico neorinascimentale, fu redatto negli anni 1913-1914 da Giuseppe Botto e poi sostanzialmente modificato da Giuseppe Colmayer. I lavori furono definitivamente completati nel 1927 con l'inaugurazione del plesso, affacciato sull'attuale piazza Salvatore Pugliatti di contro al coevo palazzo di giustizia progettato da Marcello Piacentini. Di fatto, la storia delle collezioni dell'Università di Messina rinasceva in quel momento. Le due guerre mondiali avrebbero tuttavia ritardato l'inizio di una autentica campagna di acquisti, talché solo nel 1945 inizierà l'ingresso tra le proprietà dell'Ateneo del primo dipinto documentato, *Valle e due pini* (inv. 376) del pittore di Tortorici Giuseppe Vanadia. L'epoca d'oro dell'approvvigionamento di opere, in vista della creazione di una vera e propria quadreria, corrisponderà al rettorato di Salvatore Pugliatti. Di fatto ininterrottamente dal 1957 al 1975, l'Università di Messina acquisterà una copiosissima dotazione di opere d'arte contemporanea comprendente firme di assoluto rilievo: Guttuso, Omiccioli, Biggi, Campigli, Purificato, Rosai, Pi-

randello, Maccari, Picabia solo per citare i più popolari⁷. Negli anni successivi, le scelte di acquisto si indirizzavano essenzialmente alla valorizzazione delle testimonianze storiche del territorio. L'intento di ricostituire una memoria urbana sovvertita dalle plurime catastrofi abbattutesi su Messina aveva suggerito la compra sul mercato antiquario di una serie di vedute della città che restituissero lo stato di luoghi scomparsi. Tra la fine degli anni '80 e gli inizi degli anni '90 entravano nella dotazione della costituenda quadreria la veduta a volo d'uccello della città di Filippo Villari (1732), quella di Michele Panebianco (1825), esposte attualmente nella cosiddetta Saletta dei Rettori. Nell'antisala dell'ufficio del rettore i paesaggi di Messina di Abraham Casembrot (prima metà XVII secolo); di Gaspar Van Wittel (1713) (Fig. 2), di Antonio Joli, vedutista della corte borbonica di Napoli (seconda metà XVIII secolo) di Letterio Subba, e l'altro di autore ignoto (entrambi degli inizi del XIX secolo) sono prova di questa politica culturale, perseguita in nome della conservazione dell'identità storica della città.

Il corpus di ceramiche della collezione «Cesare e Doris Zipelli», donato in due riprese nel 1989 e nel 2008 dal Prof. Cesare Zipelli – già docente della facoltà di scienze – è una antologia significativa della produzione delle fabbriche di Caltagirone, Castelli, Urbino tra XVI e XIX secolo, ma anche di manifatture spagnole del tardo medioevo⁸. La sistemazione – attualmente provvisoria – curata da Giacomo Pace Gravina in alcuni locali ricavati sotto lo scalone esterno dell'edificio del Rettorato, dialoga con le preesistenze architettoniche delle fondamenta dell'antico Collegio gesuitico.

L'acquisto nel 2020 della dismessa sede della Banca d'Italia (Fig. 3) rappresenta l'inizio della storia attuale del Museo dell'Ateneo messinese. L'edificio, progettato nel 1924 da Giuseppe Cobolli Gigli nel caratteristico stile eclettico delle architetture di regime cittadine, è stato individuato come la sede

⁷ Per un parziale elenco delle acquisizioni di opere da parte dell'Ateneo messinese tra il 1945 e il 1984, cfr. Chillè 2023, pp. 178-184.

⁸ Sulla collezione delle ceramiche dell'Ateneo di Messina, e segnatamente di quelle delle fabbriche di Caltagirone, cfr. Pace Gravina 2004.

idonea per l'esposizione del patrimonio artistico, archeologico, naturalistico attualmente disseminato – oltre che nel plesso centrale – in numerose sedi periferiche (i poli dell'Annunziata e del Papardo) generalmente non frequentati dal pubblico dei visitatori. Di fatto, la centralità di questa nuova sede – a pochi metri dalla stazione ferroviaria, dal parcheggio «Cavallotti», dal prospiciente edificio della Camera di Commercio e dai principali snodi stradali e portuali della città – garantirà non solo un facile accesso al nuovo museo, ma anche il rilancio di una zona di Messina che, pur nella sua centralità, sconta il suo essere una sorta di non luogo.

Nel nuovo allestimento (Fig. 4), curato dall'architetto Maria Teresa Giorgio con la consulenza del comitato scientifico appositamente nominato, troverà spazio una selezione delle opere più rappresentative delle collezioni universitarie. La *ratio* che ha guidato la scelta degli oggetti da esporre ha rispettato il criterio di non decontestualizzare totalmente opere e reperti – specialmente quelli naturalistici – che costituiscono l'essenza stessa delle raccolte soprattutto dei poli decentrati. Così, assieme a una nutrita antologia di dipinti e sculture contemporanee, troveranno posto una importante sezione cartografica (anche questa frutto della donazione Zipelli); una parte consistente della collezione di maioliche; la sezione archeologica frutto di scavi condotti fino alla prima metà del secolo scorso dalla cattedra di archeologia della ex facoltà di Lettere; la collezione numismatica «Bartolo Baldanza» ricca di oltre 100 preziose monete greche, romane e medievali; e alcuni reperti selezionati provenienti dal museo della fauna, dal museo di storia della farmacia, e dal museo della zoologia «Francesco Cambrià».

L'acquisto, proposto da chi scrive, di un ritratto del pittore, naturalista e collezionista Agostino Scilla (Messina, 1629 – Roma, 1700) – l'unico presente in città (ove si eccettui una copia di quello dell'Accademia di San Luca, riprodotta in un pastello di Tommaso Aloysio Juvara⁹) costituirà il nucleo aggregante per la costituzione di una immaginaria *Wunderkammer*

⁹ Il pastello è attualmente custodito nei depositi del Museo regionale di Messina, inv. 927.

(Fig. 5) in un piccolo locale ricavato al sommo della scala che conduce al primo piano del nuovo Museo.

Questa, in effetti, sarà un po' il microcosmo simbolico dell'intera raccolta universitaria, e insieme l'esemplificazione dell'intero progetto: coniugare la tradizione con il futuro affinché – in un sito in cui costantemente sono state in bilico – l'identità e la memoria restino vive per sempre.

Riferimenti bibliografici / References

- Aricò N. (2022), *Mare di città. Le mura medievali di Messina nel XVI secolo e le origini della Palazzata*, Messina: Mesogea.
- Chillè G. (2023), *Sulla quadreria dell'Università di Messina e su tre vedute ottocentesche della Città dello Stretto*, «Archivio Storico Messinese», 104, pp. 155-188.
- Grosso Cacopardo G. (1821), *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina: s.e.
- Grosso Cacopardo G. (1841), *Guida per la Città di Messina. Scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi. Seconda edizione corretta ed ampliata*, Messina: per Giuseppe Fiumara.
- Grosso Cacopardo G. (1994), *Saggio storico delli varj musei, che in diversi tempi anno esistito in Messina*, «L'Eco Peloritano. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», 1853, in Id., *Opere*, volume primo, *Scritti minori (1832-1857)*, a cura di G. Molonia, Messina: Società Messinese di Storia patria, pp. 434-475.
- Lima A.J. (2001), *Architettura e urbanistica della Compagnia di Gesù in Sicilia: fonti e documenti inediti secoli XVI-XVIII*, Palermo: Novecento.
- Pace Gravina G. (2004), *Creta picta. Antiche maioliche di Caltagirone nelle collezioni dell'Università di Messina*, Caltagirone: Di Pasquale.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Francesco Sicuro, *Il Collegio dei Padri Gesuiti*, acquaforte, 1767.



Fig. 2. Gaspar Van Wittel, *Veduta del porto e della città di Messina*, tempera su carta applicata su tela, 1713.



Fig. 3. Giuseppe Cobolli Gigli, l'edificio della *Banca d'Italia* di Messina (1924), in una cartolina di poco successiva alla sua costruzione.



Fig. 4. Rendering della *Sala delle ceramiche* nel prossimo allestimento del Museo.



Fig. 5. Ipotesi di allestimento della *Wunderkammer* con il ritratto di *Agostino Scilla* (inizi XVIII sec.) sullo sfondo.

Michelangelo Gruttadauria*

La quadreria mediterranea e lo Steri

Palazzo Chiaromonte, chiamato anche Steri¹, da *Hosterium Magnum*, è uno dei luoghi dove è possibile percorrere la lunga storia di Palermo attraverso la sua ricchezza culturale, artistica e storica. Una stratificazione non solo fisica, ma culturale che continua con grande vigore anche nei nostri giorni. Fra il tardo Medioevo e l'epoca borbonica, il Palazzo ha svolto funzioni nobiliari, giudiziarie e amministrative. Da dimora della famiglia Chiaromonte, interrotta tragicamente, ai Viceré di Sicilia, al Santo Uffizio, alle dogane ai Tribunali del Regno per poi diventare, in epoca recente, sede rettorale dell'Università degli Studi di Palermo.

Il punto di svolta è stato il restauro compiuto negli Anni '70 da Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa. Tale importante intervento ha fatto assumere l'aspetto e la funzione attualmente in opera: luogo di rappresentanza dell'Ateneo e sede museale.

Il Palazzo Chiaromonte e, più unitamente, il Complesso Monumentale dello Steri, comprende, oltre al palazzo trecentesco, altri luoghi culturalmente significativi come il carcere dei penitenziati, dove sono presenti i graffiti lasciati dai prigionieri dell'Inquisizione, la cappella chiaromontana di Sant'Antonio

* Michelangelo Gruttadauria, Ordinario di Chimica Organica, Presidente Sistema Museale di Ateneo, Università degli Studi di Palermo, via Lincoln 2, 90123 Palermo, e-mail: michelangelo.gruttadauria@unipa.it.

¹ Sullo Steri e la collezione si vedano Gerbino 2013 e 2014; Lima 2006; Lombardo 2023; Vicari 2019.

abate, il *Viridarium* ovvero il giardino dei Chiaromonte, il Munipa, piccola sede espositiva temporanea che racconta la storia dell'Ateneo e la sua identità attraverso la didattica e la ricerca (fig. 1) e, infine, la sala espositiva per mostre, la Sala delle Verifiche, luogo originariamente destinato alle attività di controllo e verifica per la riscossione dei dazi.

Il Palazzo, contiene luoghi preziosi come la sala dei Baroni, oggi sala Magna, dove Manfredi III Chiaromonte, all'apice della sua autorità politica, nel 1377 commissionò le pitture sulle travi lignee presenti sul tetto della Sala.

Nella Sala Gerbasì (Sala delle Capriate, fig. 2) allo Steri è stato allestito il nuovo percorso tematico della quadreria del Museo dell'Università, nell'ambito dell'Accordo di valorizzazione che con il progetto *Grande Abatellis* mira a rendere fruibile il patrimonio delle collezioni presente nei depositi della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Il progetto ha preso avvio nel corso del 2018, anno di Palermo «Capitale della Cultura».

Le opere furono esposte nella prima sede delle pubbliche raccolte presso il Museo della Regia Università di Palermo, sito nel complesso monastico dei Teatini in via Maqueda. I capolavori provenivano in gran parte da donazioni effettuate da parte di nobili illustri quali Giuseppe Emanuele Ventimiglia Principe di Belmonte, Carlo Cottone Principe di Castelnuovo, il Marchese di Bressac, Francesco I di Borbone e il Marchese Jacob Joseph Haus. Il percorso è composto da una cinquantina di opere la cui produzione spazia nell'arco di tre secoli, dal XVI al XVIII.

La sala Terrana ospita la collezione di reperti storici rinvenuti in uno scavo eseguito allo Steri nel 1973 e che ritornano in deposito dal Museo archeologico regionale «Antonino Salinas» a Palazzo Chiaromonte. La stessa sala contiene i graffiti delle prime celle delle carceri dell'Inquisizione. Nel 2023 è stata completata la nuova illuminazione della sala, e ne esalta la ricchezza.

L'arte contemporanea è presente con la Quadreria Mediterranea, un patrimonio «diffuso» nei vari ambienti di Palazzo Chiaromonte, con opere acquisite nei decenni del secolo scorso fino a recenti donazioni. Se da un lato la «diffusione» nel palaz-

zo fa permeare la bellezza delle opere nei locali dell'intero edificio, dall'altro canto rivela la debolezza e la criticità del luogo, un museo-non-museo, la convivenza di uffici e stanze di rappresentanza con spazi dichiaratamente museali che non riescono a soddisfare, con una mirata esposizione, la ricchezza che contiene.

La quadreria mediterranea è, quindi, l'elemento che caratterizza, se possiamo definirla così, la fragilità dello Steri come spazio espositivo. Il passo che può permettere la soluzione di questa fragilità è il restauro dell'ex deposito della manifattura tabacchi, presente nel complesso monumentale, adiacente al *Viridarium* che permetterà di realizzare nuovi spazi museali.

Il punto focale della quadreria mediterranea è certamente rappresentato dal dipinto *La Vucciria*, 1974, di Renato Guttuso (1911-1987) (fig. 3) che oggi occupa, nel suo nuovo allestimento, una intera stanza, la sala delle armi. Il dipinto è inserito in una parete che lo incornicia, in una stanza completamente nera che ne esalta i colori.

A rappresentare la «vicinanza» al maestro Guttuso, una sala attigua dove sono esposte le tele di autori amici o comunque vicini a Guttuso, fra questi: Nino Garajo (1918-1977) *Vaso con papaveri*, 1961; *ritratto dell'avvocato Zelfino*, 1968; Gianbecchina (1909-2001) *La «carrubella» di Chiusa*, 1967; Ottone Rosai (1895-1957) *Strada*, 1955; Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) *Eretteo*, 1950.

Un tale Palazzo che può sembrare «cristallizzato» con pochi gradi di libertà offre, in realtà spunti per nuovi allestimenti o interventi. Due fra questi sono estremamente significativi e sono ambedue legati alla figura di Carlo Scarpa.

Il primo intervento riguarda il cunicolo di collegamento di palazzo Abatelli con il cortile del palazzo Chiaromonte, pensato per collegare gli uffici amministrativi con la sede rettorale. Tale passaggio, che si svolge in parte sotto la sala Terrana e attraversa l'antico pozzo che attinge alla sottostante falda freatica e nel quale si intravede ancora l'acqua, era rimasto non utilizzato come era nelle intenzioni di Calandra e Scarpa.

In questo allestimento campeggia uno scatto fotografico in bianco e nero del 1972; esso racconta coloro che ebbero la visione del nuovo Palazzo Chiaromonte, si vedono l'allora retto-

re Giuseppe La Grutta, il direttore amministrativo dell'Università Vito Catalano, e gli architetti Roberto Calandra, Camillo Filangeri, Carlo Scarpa, Nino Vicari. L'esposizione racchiude un racconto per immagini, tratte dai disegni e schizzi conservati negli archivi della Soprintendenza, nell'archivio di Roberto Calandra e nella collezione di Architettura del Maxxi, e narra l'intero processo di restauro, durato vent'anni, dagli anni '60 a metà anni '80, ne documenta le fasi, dal progetto alla realizzazione dei lavori (Fig. 4). Essa comprende una sezione dedicata alle riproduzioni dei disegni con idee di progetto che non sono state realizzate.

Il cunicolo termina nella scala dell'androne su piazza Marina, l'altro luogo oggetto di un nuovo intervento, forse il segno più importante di Carlo Scarpa nel processo di restauro dello Steri. L'androne racchiude la scala in marmo clauzetto ideata da Carlo Scarpa per canalizzare, verso l'ascensore, il foyer e il cortile porticato, i flussi provenienti da piazza Marina e dal cunicolo di collegamento con il contiguo palazzo Abatelli. Il completamento di questo intervento vede il coinvolgimento dell'Architetto Fabio Lombardo, giovane collaboratore di Scarpa negli anni 1973-1978, anno della morte di Scarpa. Con la demolizione nel 1973 della rampa esistente, si propone il problema del collegamento dei vari livelli e del raccordo tra le differenti quote tra esterno e interno del palazzo e la scoperta di una visuale inedita del portico. Tutto ciò propone una complessità notevole dovuta all'organizzazione degli snodi dei percorsi: il cunicolo, la scala antica, l'ascensore, il guardaroba, la piazza, il cortile. Scarpa, Calandra e collaboratori lo risolvono in maniera geniale, creando uno spazio d'incontro e di attraversamento, un luogo di entrata di rappresentanza e al contempo restituisce «il perduto punto di vista del cortile porticato».

La storia che ne segue è più recente, nel 2008 la scala, per motivi di sicurezza, viene corredata di parapetti in vetro che, se da una parte ne assicurano l'aspetto relativo alla sicurezza, dall'altro non risultano filologicamente legate alla storia del luogo e del restauro.

Nel 2023 viene ripresa l'idea del progetto per la sistemazione della scala realizzata dagli architetti Fabio Lombardo e To-

bia Scarpa. Questo progetto, presentato nel corso del presente convegno, è stato ulteriormente sviluppato da Fabio Lombardo poiché deve tenere conto, dopo la rimozione dei pannelli di vetro «apocriti», della presenza dei buchi sul marmo clauzetto, buchi che furono realizzati per fissare i pannelli di vetro. Il nuovo progetto prevede alcune piccole modifiche, rispetto alla soluzione del 2008, della posizione di alcuni dei nuovi montanti in acciaio in maniera da coprire i fori che è possibile nascondere con i montanti dei nuovi parapetti. Sui fori restanti a vista verranno inserite delle boccole da tre cm di diametro, di tre diversi metalli (ottone, acciaio inox e acciaio brunito) in modo da realizzare la libera composizione di un decoro capace di sostituire degnamente il danno che è stato fatto al marmo della scala (fig. 5). Il nuovo progetto prevede, inoltre, di conservare gli attuali parapetti in metallo della passerella, progettati da Calandra, sostituendone alcuni elementi orizzontali, troppo deboli, con altri di sezione maggiore. Questa scelta è fatta per evidenziare con maggiore chiarezza il progetto di Carlo Scarpa. Nel 2024 questo progetto è approvato dalla Soprintendenza dei Beni Culturali e Ambientali di Palermo che, con nota 8859 del 6.5.2025, concede il nulla osta per la rimozione dei parapetti in vetro e la realizzazione del nuovo progetto presentato.

Riferimenti bibliografici / References

- Gerbino A., a cura di (2013), *ORGANISMI. Il Sistema Museale dell'Università di Palermo*, Bagheria: Plumelia.
- Gerbino A. (2014), *Fiori gettati al fuoco – Steri, quadreria mediterranea*, Bagheria: Plumelia.
- Lima A.L., a cura di (2006), *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento. Dagli studi di Giuseppe Spatrisano al progetto di Roberto Calandra con la consulenza di Carlo Scarpa*, Palermo: Dario Flaccovio.
- Lombardo F. (2023), *Il filo annodato del progetto*, Siracusa: LetteraVentidue.
- Vicari N. (2019), *Lo Steri di Palermo sede del rettorato universitario*, Palermo: Caracol.

Appendice/Appendix



Fig. 1. Allestimento temporaneo del Munipa.

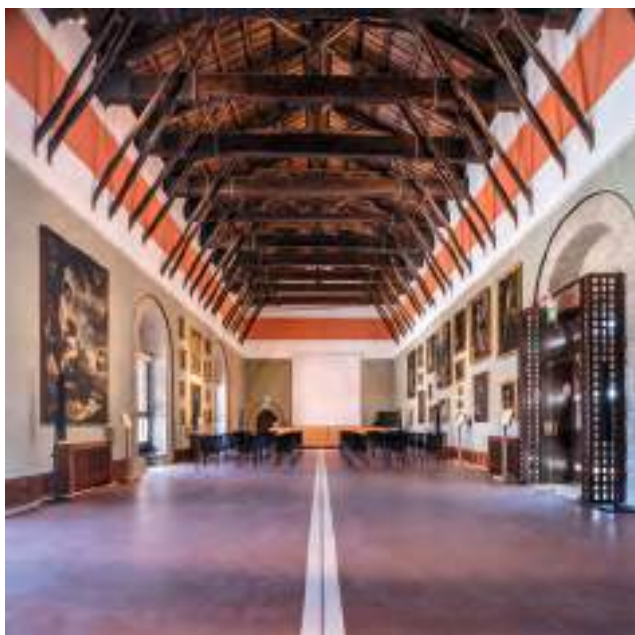


Fig. 2. Sala Gerbasi o delle Capriate.



Fig. 3. Renato Guttuso, *La Vucciria*, 1974.



Fig. 4. Esposizione permanente del restauro dello Steri.

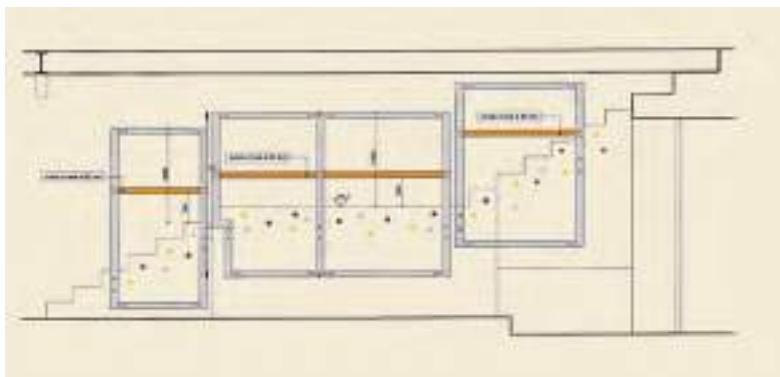


Fig. 5. Particolare del progetto del parapetto a firma dell'architetto Fabio Lombardo.

Federica Maria Chiara Santagati*

L'Università di Catania per la comunità locale:
il Museo della Fabbrica del monastero dei benedettini

1. Il monastero dei benedettini di Catania e il Museo della Fabbrica

Parte integrante del monastero dei benedettini, nell'antico centro storico etneo, il Museo della Fabbrica si estende al suo interno per oltre mille metri quadrati e ne illustra la storia. Istituito dall'Università degli Studi di Catania grazie al progetto Catania-Lecce avviato negli scorsi anni Novanta, il Museo della Fabbrica costituisce una delle strutture museali del Sistema Museale d'Ateneo (SIMUA)¹ e si suddivide in due parti, denominate «cucine» (parte superiore) e «ventre delle cucine» (piano inferiore)² (figg. 1-2).

Per delineare le attività concepite per la valorizzazione del Museo della Fabbrica è bene ripercorrere la storia del monastero benedettino, dato che tali attività sono legate anche alla riscoperta della storia di questo complesso monumentale. Il monastero presenta due fasi costruttive, una cinquecentesca³ e

* Federica Maria Chiara Santagati, Associata di Museologia, Università di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, p.zza Dante 32, 95124 Catania, email: federica.santagati@unict.it.

¹ Il Sistema Museale d'Ateneo contempla quattordici musei, sette collezioni, due archivi.

² Le cucine erano quelle del monastero settecentesco, ma a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento vi trovarono sede l'Osservatorio Astrofisico, il Laboratorio di Geodinamica, l'Ufficio Meteorologico Governativo, il deposito comunale per la manutenzione elettrica. Cfr. Leonardi 2005; Leonardi 2015a.

³ L'eruzione lavica del 1669 distrusse una parte del monastero cinquecentesco, ma il terremoto del 1693 ne cancellò quasi del tutto ogni traccia.

una settecentesca⁴. A partire dal 1866 il complesso benedettino passò di proprietà al demanio statale, fu frazionato e destinato a usi disparati: scuole, caserma, osservatorio astrofisico, laboratorio di geodinamica, biblioteca civica.

Il monastero, escluse la chiesa di San Nicolò l'Arena e la Biblioteca Ursino Recupero, fu ceduto nel 1977 dal Comune di Catania all'Università degli Studi della città etnea, che avviò un grande progetto di restauro diretto dall'architetto Giancarlo De Carlo. Durante tali lavori il Museo della Fabbrica venne dotato di un archivio (per documentare varie fasi di vita del monastero) e di un deposito (per custodire i reperti venuti alla luce durante gli scavi del restauro decarliano). Il Museo della Fabbrica, anche grazie all'archivio annesso, documenta la storia dell'articolazione assolutamente unica di tali spazi e di cui l'imponente banco lavico del 1669 costituisce, in modo sorprendente, parte integrante (fig. 3). Oggi, sin dal 2003, i locali del monastero sono di pertinenza del Dipartimento di Scienze Umanistiche (DISUM) dell'Università di Catania.

2. *Gestione del Museo della Fabbrica*

Nell'iter necessario per includere il Museo della Fabbrica fra i musei afferenti al Sistema Museale Nazionale, il Museo è stato dotato di responsabili delle varie aree di attività: collezioni, vigilanza e accoglienza, procedure amministrative ed economico-finanziarie, digitalizzazione, pubbliche relazioni, *marketing* e *fundraising*, comunicazione, risorse umane.

Le attività di comunicazione, accoglienza e digitalizzazione sono realizzate in sinergia con l'associazione Officine Culturali, costituita da ex studenti dell'Università etnea che, dal 2010, in forza di una convenzione con l'Ateneo, svolgono laboratori finalizzati alla fruizione dell'intero complesso monumentale benedettino. Officine Culturali e il DISUM hanno avvia-

⁴ L'imponente operazione di ricostruzione settecentesca fu richiesta da monaci benedettini appartenenti alle famiglie nobili e a essa lavorarono vari architetti siciliani. Cfr. Militello 2015, pp. 37-41; Zito 2015.

to diverse pratiche di valorizzazione del monastero, in stretta connessione con la comunità locale⁵. Di concerto con la direzione del Museo, Officine Culturali si occupa delle visite guidate, dei laboratori didattici e della fruizione dell'archivio del Museo⁶. Grazie alla qualità dei servizi offerti da Officine Culturali, il Museo viene visitato ogni anno da circa quarantamila persone⁷.

3. *Le attività di fruizione in un contesto 'fragile'*

Le attività di fruizione del Museo della Fabbrica proposte a livello locale sono calibrate su un contesto socio-economico e culturale molto diverso da quello delle aree in cui insistono i musei universitari del centro e del nord Italia. Il centro storico di Catania presenta zone caratterizzate da un forte degrado sociale: alti livelli di «povertà assoluta» correlata ad alti livelli di «povertà educativa» e «povertà culturale»⁸, e a basse percentuali di «benessere equo e sostenibile» (BES)⁹.

In questo contesto, il monastero dei benedettini (che ricade in area riconosciuta patrimonio UNESCO) è un campus universitario che si trova in un quartiere con poche istituzioni culturali e servizi sociali per i giovani. Il quartiere, denominato Antico Corso, già nel Settecento appariva come uno dei più poveri della città; ancora oggi nulla è cambiato da questo punto di vista, così da rendere per questi motivi difficile impegnarsi

⁵ Si tratta di attività che rientrano anche nella terza missione dell'Università, perfettamente interpretata da Officine Culturali. Sulle attività di educazione al patrimonio, cfr. Mannino 2022; Officine Culturali, *Scuola ed educazione* s.d.

⁶ Un finanziamento per la gestione dell'archivio del Museo proviene dal progetto *Transizione Digitale Organismi Culturali e Creativi* del Ministero della Cultura, presentato da Officine Culturali col sostegno della direzione del Museo della Fabbrica. Cfr. Invitalia 2023.

⁷ I commenti rilasciati dai visitatori negli ultimi anni sono stati altamente lusinghieri (cfr. *Il Monastero dei benedettini si aggiudica il TripAdvisor Travellers' Choice* 2022). Officine Culturali si occupa anche della profilazione dei visitatori: turisti italiani, stranieri, scuole.

⁸ La Sicilia mostra il più alto indice di povertà educativa d'Italia, cfr. ISTAT 2024, pp. 2, 5.

⁹ Cfr. ISTAT 2019a; ISTAT 2019b; ISTAT 2020a; ISTAT 2020b; ISTAT 2024.

in iniziative culturali che abbiano immediate ricadute positive sul quartiere¹⁰.

Di conseguenza durante il periodo del *lockdown* imposto dal COVID, il direttore del Museo della Fabbrica (che ricopre anche il ruolo di responsabile dipartimentale della valorizzazione e fruizione del monastero dei benedettini) ha diviso soluzioni alternative non ‘tradizionali’ per quanto concerne la realizzazione di percorsi sostenibili di fruizione e co-progettazione, più adatti a questa parte di pubblico potenziale ‘fragile’. Per questa operazione ci si è avvalsi anche di competenze altre da quelle dello storico dell’arte e della consulenza di museologi latino americani¹¹. In virtù anche della collaborazione di Officine Culturali e di diversi docenti dell’Ateneo di Catania, con l’obiettivo di uno sviluppo locale sostenibile, sono state costruite interrelazioni tra discipline diverse: Tecnica e pianificazione urbanistica¹², Sociologia, Archeologia, Storia dell’arte. È stata avviata così un’ampia riflessione sulla funzione sociale dei musei e di tutte quelle pratiche che agiscono in chiave trasformativa e che si confrontano con il tema della memoria collettiva e del patrimonio territoriale. Il percorso scelto è stato un processo maieutico di emersione delle potenzialità e delle possibilità di costruire conoscenza e di favorire la nascita di una comunità di apprendimento¹³. Al fine di raggiungere questi ambiziosi obiettivi, si è ritenuto necessario sviluppare una rete di contatti con le associazioni del quartiere, in particolare con il Comitato Popolare Antico Corso.

¹⁰ La partecipazione culturale aumenta proporzionalmente all’aumentare del livello di istruzione. Nel quartiere Antico Corso solo il 41% dei residenti possiede la licenza di scuola media, il 13% la licenza elementare e il 3% nessun titolo di studio. Cfr. Fichera 2018, p. 70.

¹¹ In virtù di questa collaborazione è stato organizzato a Catania il convegno del Movimento Internazionale per una Nuova Museologia (MINOM), che aveva come obiettivo la riflessione sulla funzione sociale dei musei in contesti di emarginazione e subalternità. Cfr. *MINOM Catania 2024*.

¹² Tecnica e pianificazione urbanistica è stata declinata secondo un’ottica rivolta alla co-progettazione urbana e territoriale, con l’approccio della ricerca-azione e il coinvolgimento della comunità.

¹³ Si è scelto di seguire l’approccio di Danilo Dolci (Dolci 1956) e di Paulo Freire (Freire 1969).

Con questo scopo sono stati avviati tre progetti: una campagna di scavo archeologico, una mappa di comunità e un ciclo di mostre. Lo scavo archeologico, iniziato nel 2021 nell'area del giardino di via Biblioteca (area da cui si accede all'ingresso principale del Museo della Fabbrica), è stato concepito come scavo partecipato, attraverso occasioni di incontro e coinvolgimento attivo degli abitanti, mediate da una docente universitaria¹⁴ e dal Comitato Popolare Antico Corso.

L'anno successivo (2022), in forza del rapporto creato con il Comitato Popolare Antico Corso, con Officine Culturali e grazie al lavoro di docenti universitari di Tecnica e pianificazione urbanistica¹⁵, è stata creata una mappa di comunità / *parish map*¹⁶ relativa al giardino di via Biblioteca. Le percezioni di abitanti, studenti e docenti, frequentanti quello spazio pubblico, sono emerse e divenute oggetto di analisi in virtù del lavoro delle docenti di pianificazione urbana e territoriale.

Il terzo progetto, finalizzato a un ciclo di mostre co-partecipate tenute al Museo della Fabbrica, ha preso forma in più edizioni (dal 2022 a oggi) ed è stato rappresentato da varie esposizioni organizzate da una docente del DISUM¹⁷, che ha coinvolto la comunità di residenti per la co-creazione di un nuovo fondo digitale di storie per immagini. Tale fondo, iniziato grazie alle donazioni di foto da parte della comunità locale e destinato all'archivio del Museo, ha come obiettivo la conservazione di tracce – scelte dai donatori – delle trasformazioni urbane dell'Antico Corso¹⁸.

¹⁴ Lo scavo è stato diretto dall'archeologa, docente universitaria, Simona Todaro (docente DISUM). Cfr. Todaro 2022.

¹⁵ Le docenti Laura Sajia e Giusy Pappalardo.

¹⁶ La *parish map* è una rappresentazione cartografica (o altro prodotto) che illustri territorio, patrimonio, paesaggio e saperi, secondo la visione dei relativi abitanti; riflette quindi il punto di vista della comunità locale, come essa vorrebbe che fosse tale territorio, e si utilizza anche nel caso degli ecomusei. Cfr. *Cos'è la Mappa di Comunità* s.d.

¹⁷ Claudia Cantale, docente di Processi Culturali e Comunicativi.

¹⁸ Questo terzo progetto ha l'ambizione di essere strumento per la creazione di una *community organizing* digitale ed è confluito nell'iniziativa *Imaging Antico Corso*, concepita dalla docente Cantale. Cfr. Cantale 2023.

4. *Il Museo della Fabbrica, sfide e prospettive*

Le attività di terza missione messe in campo dallo staff del Museo della Fabbrica, in sinergia con altri attori locali, fanno del Museo un potenziale catalizzatore di cambiamento sociale. Le politiche pubbliche andrebbero comunque ripensate per rafforzare la possibilità di rendere anche i musei luoghi di crescita civica, inclusiva ed emancipatrice¹⁹. Si tratta di operare uno scambio costruttivo e reciproco tra le pratiche che emergono dal basso e le politiche pubbliche²⁰. Ciò significa dare spazio a quelle realtà (associazioni, ecomusei, musei comunitari, ecc.), che si confrontano con un atteggiamento dialogico e riflessivo con le diverse eredità del passato²¹: memoria collettiva e patrimonio territoriale verrebbero così reinterpretati. Come ha scritto Bruno Brulon Soares,

I musei quindi dovrebbero essere espressione sia della tradizione sia della trasmissione, mostrando le tensioni dietro le diverse interpretazioni del passato che materializzano un futuro suscettibile di essere cambiato, contestato, riscritto nel presente. È nello spazio intermedio tra tradizione e trasmissione che il passato può essere reinventato per creare un futuro migliore²².

Lo staff del Museo della Fabbrica tiene in considerazione le istanze e le potenzialità trasformative di tali organizzazioni e/o gruppi, legandoli alla valorizzazione della memoria collettiva della città²³. Ma sarà solo il tempo a mostrare se tali azioni e pratiche intraprese riusciranno nell'intento di promuovere e alimentare rilevanti processi di trasformazione sociale.

¹⁹ Cfr. Cândido, Pappalardo 2023.

²⁰ Cfr. Crosta 2010. Questa esperienza è stata già seguita nel caso degli ecomusei, che mostrano la necessità di una più solida *partnership* con le istituzioni pubbliche. Ciò gioverebbe anche per giungere a scelte sostenibili e corrette insieme alla comunità civile. Cfr. Angelini 2014, p. 137.

²¹ Sulla gestione partecipata del patrimonio culturale cfr. Ferrighi, Pelosi 2024.

²² Brulon Soares 2020, p. 26, testo tradotto dall'inglese da chi scrive.

²³ Cfr. Cândido *et al.* 2023.

Riferimenti bibliografici / References

- Angelini A. (2014), *Per un uso sostenibile e duraturo del territorio*, in *Gli ecomusei. Una risorsa per il futuro*, a cura di G. Reina, Venezia: Marsilio, pp. 130-141.
- Brulon Soares B. (2020), *Rupture and continuity: the future of tradition in museology*, «ICOFOM Study Series», 48, 1, pp. 15-27.
- Cândido M., Pappalardo G., Santagati F.M.C. (2023), *Una riflessione sul Movimento Internazionale per una Nuova Museologia (MINOM) e sulle sue potenzialità d'azione nei contesti fragili del Meridione d'Italia*, «Bollettino telematico dell'arte – BTA», n. 947, <https://www.bta.it/txt/a0/09/BTA-Bollettino_Telematico_dell'Arte-Testi-bta00947.pdf>, 17.02.2025._
- Cantale C. (2023), *Mapping Change. Imagine Antico Corso: What Family Photo Archives Say About the Neighbourhood*, «Quaderni di Sociologia», n. 91, LXVII, pp. 97-116.
- Cos'è la Mappa di Comunità (s.d.), <<https://www.arsunivco.eu/cos-e-una-mappa-di-comunita-d50/>>, 17.02.2025.
- Crosta P. (2010), *Pratiche. Il territorio «è l'uso che se ne fa»*, Milano: FrancoAngeli.
- Dolci D. (1956), *Inchiesta a Palermo*, Torino: Einaudi.
- Ferrighi A., Pelosi E., a cura di (2024), *La partecipazione alla gestione del patrimonio culturale*, Roma: Luca Sosella.
- Fichera G. (2018), *Il paradosso del centro storico di Catania. Indagine esplorativa tra patrimonio artistico e povertà educativa*, tesi di laurea, Dipt. DEI, Università degli Studi di Catania, a. a. 2017/2018
- Freire P. (1969), *Pedagogia degli oppressi*, San Paolo: Paz e terra.
- Invitalia (2023), TOCC, <<https://www.invitalia.it/cosa-facciamo/rafforziamo-le-imprese/transizione-digitale-organismi-culturali-e-creativi>>, 17.02.2025.
- ISTAT (2019a), BES, Roma: ISTAT, <https://www.istat.it/it/files/2019/12/Bes_2019.pdf>, 17.02.2025.
- ISTAT (2019b), *Cultura e tempo libero*, Roma: ISTAT, <<https://www.istat.it/it/files/2019/12/C10.pdf>>, 17.02.2025.
- ISTAT (2020a), *Statistiche culturali 2019*, Roma: ISTAT, <<https://www.istat.it/it/archivio/251882>>, 17.02.2025.
- ISTAT (2020b), *Statistiche culturali 2018*, Roma: ISTAT <<https://www.istat.it/it/archivio/239547>>, 17.02.2025.
- ISTAT (2024), *Presentazione del rapporto BES*, Roma: ISTAT <https://www.istat.it/it/files//2024/04/Sintesi-per-la-stampa-BES-2024_160424-.pdf>, 17.02.2025.
- Leonardi A. (2005), *La cucina e il suo ventre. Guida al Museo della Fabbrica del Monastero dei benedettini di Catania*, Maimone: Catania.
- Leonardi A. (2015), *1977-2006: il cantiere per il recupero de Monastero*

- di San Nicolò l'Arena, Catania*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini*, a cura di F. Mannino, Catania: Maimone, pp. 95-103.
- Mannino F. (2022), *Cultura e cura del corpo sociale: un percorso tentativo a Catania*, in CHAIN 2021 – WellBeing and Cultural Heritage/ BenEssere e Patrimonio Culturale, atti del convegno internazionale (Catania, 11-13 febbraio 2021), a cura di T. Messina, S. Russo, G. Sanfratello, G. Santaera, Carlentini: Duetredue, pp. pp. 303-313.
- Militello P. (2015), «Un monumento di gloria della nostra Catania». Il Monastero benedettino di San Nicolò l'Arena tra XVI e XIX secolo, in *Breve storia del Monastero dei benedettini di Catania*, a cura di F. Mannino, Catania: Maimone, pp. 35-43.
- MINOM Catania (2024), <<https://www.icom-italia.org/wp-content/uploads/2023/09/Call-last-version-MINOM-CONFERENCE.pdf>>, 17.02.2025.
- Il Monastero dei benedettini si aggiudica il Tripadvisor Travellers' Choice* (2022), <<https://www.monasterodeibenedettini.it/news/comunicati/il-monastero-dei-benedettini-si-aggiudica-il-tripadvisor-travellers-choice-2022/>>, 17.02.2025.
- Officine Culturali, *Scuola ed educazione* s.d., <<https://www.monasterodeibenedettini.it/scuola-educazione/>>, 17.02.2025.
- Todaro S. V. (2022), *Turismo co-creativo e Archeologia Partecipata. Nuove forme di sviluppo economico, culturale e sociale*, in *Cronache di Archeologia. Scavi e Ricerche 1*, a cura di S. V. Todaro, Roma: Quasar, 2022, pp. 1-15.
- Zito G. (2015), *I Benedettini a Catania*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini*, a cura di F. Mannino, Catania: Maimone, pp. 29-33.

Appendice / Appendix



Fig. 1. La cucina del monastero dei benedettini, Museo della Fabbrica (foto S. Puccio, archivio di Officine Culturali).



Fig. 2. Magazzini per le derrate alimentari, Museo della Fabbrica (foto S. Puccio, archivio di Officine Culturali).



Fig. 3. Cappellaccio lavico del 1669, sala Leonardi, Museo della Fabbrica (foto S. Puccio, archivio di Officine Culturali).

Nicoletta Usai*

Musei storico-artistici all'Università di Cagliari:
esperienze di didattica integrativa alla Collezione
Luigi Piloni

Gli ultimi decenni del XX secolo e i primi anni duemila hanno visto importanti acquisizioni, in termini di opere d'arte, che hanno consentito all'Università di Cagliari di formare e accrescere, con il tempo, due importanti raccolte, la Collezione Luigi Piloni¹ e il MUACC – Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee².

Proprio in virtù del suo patrimonio storico-artistico l'ateneo cagliaritano è stato inserito, nel 2012, nella Rete dei Musei Universitari Italiani³, coordinata dalle Università di Modena e Reggio Emilia e includenti dodici istituzioni (Bari, Cagliari, Chieti-Pescara, Ferrara, Firenze, Parma, Perugia, Roma «La Sapienza», Salento, Siena, Tuscia)⁴.

I due Musei cagliaritani, che beneficiano della presenza di un curatore storico dell'arte strutturato nelle fila del personale dell'Ateneo, sono profondamente differenti l'uno dall'altro. La Collezione Piloni si è formata a seguito dell'atto di donazione all'Università da parte di Luigi, nel 1980, di una parte degli og-

* Nicoletta Usai, Associata di Storia dell'Arte Medievale, Università degli Studi di Cagliari. Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni Culturali, via Is Mirrionis 1, 09123 Cagliari, e-mail: nusai@unica.it.

¹ Sulla collezione, nei differenti aspetti, si veda Ladogana 2018.

² Da ultimo Pitzalis 2023, pp. 99-112. Entrambe le istituzioni afferiscono al C.I.M.C.A.S. (Centro Interdipartimentale dei Musei, delle Collezioni e dell'Archivio Storico), che unitamente alla Direzione Biblioteche e Musei garantisce una governance congiunta di tutte le collezioni e i musei dell'Università di Cagliari.

³ Ora accessibile all'URL <<https://of.unimore.it/retemusei/www.retemusei-universitari.unimore.it/site/home.html>>, 10.03.2025.

⁴ Corradini 2019, p. 19.; Corradini 2020, pp. 4891-4896.

getti da lui raccolti nel corso degli anni. Nel 1984 è stata aperta al pubblico per la prima volta l'esposizione, ancora oggi ospitata all'interno del settecentesco Palazzo Belgrano⁵, seguendo il progetto di allestimento curato da Giancarlo Deplano (fig. 1), che «secondo i criteri conformi alle tendenze museografiche di quegli anni, impiega differenti supporti e prevede che anche i materiali non esposti lungo il percorso e nelle vetrine, ma conservati in apposite cassettiere, possano essere consultati»⁶. Le opere sono esposte e conservate in sette sale, che consentono di seguire un percorso che parte dalle preziose carte geografiche e arriva alle vedute cinquecentesche di Cagliari, attraverso arti applicate e dipinti.

Il MUACC invece è nato nel 2022, dopo una lunga gestazione, per ospitare le opere donate all'Ateneo dagli storici dell'arte e docenti Corrado Maltese prima, Gillo Dorfles e Marisa Volpi Orlandini poi⁷, divenendo anche sede per mostre temporanee e luogo di formazione degli studenti dei Corsi di Laurea Triennale in Beni Culturali e Spettacolo (L1-L3) e Magistrale in Storia dell'Arte (LM89).

Proprio gli studenti di Storia dell'Arte dei corsi di studio indicati hanno avuto, nel corso degli anni, la possibilità di vivere esperienze formative, a contatto diretto con le opere, prima solo presso la Collezione Piloni, poi anche al MUACC. Laboratori di didattica integrativa, tirocini formativi, borse di ricerca post-laurea hanno avuto e hanno come sede e oggetto di studio proprio la Piloni, che si connota come luogo di formazione che permette agli studenti, dalla triennale al post-laurea, di avere un contatto diretto con una realtà espositiva complessa e affascinante. L'apertura della Collezione in occasione della manifestazione annuale Monumenti Aperti⁸, nell'ambito del progetto d'Ateneo *Unica C'è – L'Università di Cagliari a Monumenti Aperti*, fa sì che la Piloni si configuri come un luogo dove le tre

⁵ Collezione 1984, s.n.p.; Campus 2018, p. 9.

⁶ Campus 2018, p. 9.

⁷ Pitzalis 2023, p. 108.

⁸ <<https://monumentiaperti.com/it/edizioni/2024/>>, 18.02.2025.

funzioni dell'Università, didattica, ricerca e terza missione coabitano e si sviluppano, integrandosi⁹.

Puntando l'attenzione sui laboratori di didattica integrativa, ci si riferisce a quelli di *Iconografia e iconologia dal Medioevo all'età contemporanea*, di *Catalogazione dei Beni Storico-artistici*, di *Nozioni di Tecniche artistiche*, di *Pratiche curatoriali*, che sono stati tenuti, con cadenza annuale, presso le aule della Cittadella dei Musei di Cagliari e nei due Musei universitari¹⁰. In questa sede si presenteranno alcune riflessioni relative esclusivamente alle esperienze di didattica che hanno avuto luogo presso la Collezione Piloni, esposta presso le sale site in via Università, a Cagliari.

Il primo dei laboratori citati, di *Iconografia e iconologia*, si tiene ogni anno da quando questi sono stati istituiti e si compone di una parte in aula, di lezioni frontali, alternata a attività pratiche, tenute presso i locali della Collezione Piloni (fig. 2). L'utilità di poter porre gli studenti e le studentesse a contatto diretto con le opere, stampe, dipinti, gioielli, risiede nella possibilità di osservare le opere dal vivo, comprenderne la dimensione materiale e, soprattutto, poterne studiare l'iconografia. Lo scopo del laboratorio, infatti, è quello di permettere ai discenti di avere un approccio con il metodo iconografico-iconologico, di comprensione e interpretazione dell'immagine rappresentata, in modo da poter avere un ulteriore strumento di indagine storico-artistica delle opere. Lo studente, dopo le lezioni frontali e i sopralluoghi alla Collezione Piloni, deve scegliere un'opera e redigere una scheda nella quale l'analisi iconografica ha una parte preponderante.

Dopo una parte iniziale in cui, in maniera sintetica, si dà conto dell'autore, data, collocazione, misure dell'opera, lo studente deve procedere con l'analisi iconografica, iconologica, stilistico-formale per poi concludere un esame del contesto di produzione del manufatto. Tra le opere esposte alla Piloni alcu-

⁹ Pinna 2019, pp. 171-183.

¹⁰ Tali laboratori dispongono di un coordinatore, di volta in volta scelto tra i docenti Storici dell'Arte strutturati, e di un tutor esperto selezionato tramite bando di concorso.

ne, nel corso degli anni, sono state frequentemente oggetto di interesse da parte degli studenti, come ad esempio il dipinto su tavola raffigurante *Santa Chiara* di Michele Cavarò (XVI secolo), il *ritratto di Eleonora d'Arborea (o Giovanna La Pazza)*, *S'Attitudu* di Bernardino Palazzi (1953)¹¹.

Il contatto diretto con le opere si rivela centrale anche nel laboratorio di *Catalogazione dei Beni Storico-artistici*, anch'esso erogato dall'a.a. 2016/17, molto apprezzato dagli studenti e dalle studentesse anche perché ritenuto fortemente professionalizzante. Lo scopo dell'attività laboratoriale è quello di permettere ai discenti di conoscere e applicare i principali strumenti della catalogazione delle opere d'arte secondo gli standard dell'ICCD. Anche nel caso di questo laboratorio, le opere scelte nel corso degli anni per la redazione delle schede di catalogo sono esposte presso la Collezione Piloni. Il contatto diretto con i manufatti permette alle studentesse e agli studenti di misurare le opere, comprenderne lo stato conservativo, riflettere sui possibili materiali utilizzati, effettuare una campagna fotografica *ad hoc*, accorciando sensibilmente la distanza con gli oggetti d'arte (fig. 3).

Proprio la riduzione della distanza tra gli studenti e le opere è stata al centro anche del più giovane dei laboratori di didattica integrativa che ha avuto come «palestra» la Collezione Piloni, quello di *Nozioni di Tecniche Artistiche*. Tenuto a partire dall'a.a. 2017/18, ha permesso agli studenti di approfondire la dimensione tecnico-realizzativa delle opere, anche nell'ottica della tutela e della salvaguardia delle stesse. Anche in questo caso, ciascuno studente ha potuto adottare un'opera, schedandola al fine di evidenziarne i dati materiali, la tecnica realizzativa, gli strumenti utilizzati.

Questa sensibilità, volta prima di tutto a conoscere per preservare le opere, e poi anche a valorizzarle e renderle note alla collettività, è stata al centro delle azioni che gli studenti del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte (LM89) hanno potuto mettere in atto, guidati dalla prof.ssa Simona Cam-

¹¹ Sulle opere citate si vedano rispettivamente Salis 2018, pp. 99-110; Marino 2018, pp. 111-140.

pus, docente di Museologia e curatrice delle collezioni storico-artistiche di UniCa, nell'allestimento della mostra «Restauro condiviso»¹², tenuta al MUACC e avente come oggetto il restauro di sei opere della Collezione Maltese, abitualmente custodite negli studi dei docenti presso la Cittadella dei Musei e quindi non accessibili alla collettività. Nell'ambito delle attività del corso di *Storia delle esposizioni e pratiche curatoriali* i discenti hanno schedato le opere, seguito le fasi di restauro, collaborato all'allestimento negli spazi del MUACC (fig. 4).

È dunque questo lo spirito che, nel corso degli anni, ha animato le azioni di didattica integrativa che hanno avuto come protagonisti primari gli studenti dei nostri corsi di laurea, azioni che hanno condotto i discenti ad appropriarsi delle opere che compongono il patrimonio dell'Università di Cagliari, realizzando dei materiali, schede di catalogo, relazioni, campagne fotografiche, che attendono di essere riordinate in un database unitario.

La Collezione Piloni e il MUACC sono dunque sedi espositive, musei che sono aperti alla collettività, ma anche «palestra» per gli storici dell'arte in formazione dell'Università di Cagliari.

Proprio la possibilità di confrontarsi direttamente con le opere, senza filtri, permette a docenti e discenti di mettere in pratica differenti approcci metodologici allo studio dei manufatti, beneficiando anche dell'estrema varietà di opere d'arte esposte. Per quanto riguarda, nello specifico, la Collezione Piloni, la presenza di dipinti, tessuti, gioielli, carte geografiche (fig. 5) permette di differenziare le metodiche, per arrivare ad un'analisi complessiva del manufatto che ne consideri il contesto di provenienza, quando noto, la dimensione tecnico-realizzativa, quella iconografica, senza tralasciare lo stile¹³.

Nell'ottica di un miglioramento dell'offerta di didattica integrativa, che permetta anche di avere ricadute positive sulle collezioni storico-artistiche dell'Università di Cagliari, si propongono alcuni spunti di riflessione per gli anni a venire. Nell'ot-

¹² Pitzalis 2023, p. 108 con ulteriore bibliografia.

¹³ Sulle metodologie si rimanda almeno a Sciolla 2006, con ulteriore bibliografia indicata.

tica di sistematizzare il lavoro già svolto, potrebbe essere utile strutturare e popolare un database che permetta di raccogliere tutte le schede, relazioni e fotografie fatte finora nel corso dei laboratori, in modo da poter riordinare quanto già si ha, implementandolo di anno in anno. Ciò permetterebbe anche di avere dei dati, nel medio e lungo periodo, che consentano di valutare l'efficacia complessiva dei progetti formativi in atto. In tale ottica, sarebbe utile inoltre sottoporre gli studenti, alla fine di ciascun laboratorio, ad un questionario anonimo di valutazione, che permetta di calibrare le azioni in un'ottica di miglioramento dei processi.

La Collezione Luigi Piloni è, dunque, insieme al Museo MUACC, una risorsa importante per gli studenti di Storia dell'Arte dell'Università di Cagliari, che attraverso le attività di didattica integrativa possono aggiungere strumenti operativi importanti al bagaglio di conoscenze che maturano nell'ambito degli insegnamenti curricolari. L'auspicio è che anche la Collezione Piloni, come già il MUACC, possa essere aperta e fruibile anche alla collettività in maniera stabile, e diventi protagonista di ulteriori azioni di valorizzazione della conoscenza che, in quanto universitari, dobbiamo perseguire, in accordo con la didattica e la ricerca.

Riferimenti bibliografici / References

- Campus S. (2018), *Luigi Piloni e la sua Collezione*, in Ladogana (2018), pp. 9-16.
- La Collezione Sarda Luigi Piloni (1984), Cagliari: Università degli Studi di Cagliari.
- Corradini E. (2019), *Attività di alternanza scuola-lavoro dei Musei Universitari della Rete Italiana con l'impiego delle tecnologie digitali*, «Museologia Scientifica Memorie», 19, pp. 4891-4896.
- Corradini E., (2020), *Educating to the Scientific Method and Culture in the Italian University Museums*, «Universal Journal of Educational Research», 8, n. 10, pp. 19-24.
- Ladogana R., a cura di (2018), *La Collezione Luigi Piloni dell'Università degli Studi di Cagliari*, Nuoro: Ilisso.
- Marino M., (2018), *Breve percorso dell'Arte in Sardegna nel Novecento attraverso le opere della Collezione Luigi Piloni*, in Ladogana (2018), pp. 111-140.

- Pinna F.C., (2019), *L'Università di Cagliari e la stratigrafia di un rapporto consolidato col territorio, tra ricerca, didattica e 'terza missione' universitaria. Dagli scavi archeologici di Sant'Eulalia a UniCa C'è*, in *Know the sea to live the sea. Conoscere il mare per vivere il mare*, a cura di R. Martorelli, Perugia: Morlacchi U.P., pp. 171-183.
- Pitzalis I., (2023), *Il MUACC Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee a Cagliari*, «ABside. Rivista di Storia dell'Arte», 5, pp. 99-112.
- Salis M., (2018), *Una storia per frammenti. Episodi artistici di Età Moderna*, in Ladogana (2018), pp. 99-110.
- Sciolla G.C., (2006), *La critica d'arte del Novecento*, Torino: UTET.

Appendice / Appendix



Fig. 1. Cagliari, Palazzo Belgrano, Collezione Luigi Piloni (foto Autore).



Fig. 2. Cagliari, Palazzo Belgrano, Collezione Luigi Piloni, studentesse e studenti nelle fasi iniziali delle attività «sul campo» (foto Autore).



Fig. 3. Cagliari, Palazzo Belgrano, Collezione Luigi Piloni, attività del laboratorio di *Catalogazione dei Beni Storico-artistici* (foto R. Ladogana).



Fig. 4. Cagliari, Museo MUACC, studentesse del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte (LM89) illustrano un'opera di Tonino Casula alle persone presenti all'inaugurazione della mostra «Restauro Condiviso», inaugurata il 15 febbraio 2024 (foto Autore).



Fig. 5. Cagliari, Palazzo Belgrano, Collezione Luigi Piloni, sala con i dipinti di età moderna (foto Autore).

Simona Campus*

Il MUACC Museo delle arti e delle culture contemporanee
dell'Università degli Studi di Cagliari.

Dall'Ateneo alla comunità

Il MUACC Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee è un progetto nato in seno all'Università degli Studi di Cagliari negli anni tra il 2019 e il 2021, in funzione del crescente impegno dell'Ateneo per la conservazione e la valorizzazione del proprio patrimonio storico-artistico e per il rafforzamento del proprio sistema museale.

Per la sua sede fu individuata e appositamente restaurata – con attenzione agli aspetti dell'abbattimento di ogni barriera architettonica e di una totale accessibilità – un'ala del Palazzo dei Marchesi di Quirra, noto anche come Palazzo Cugia-Nieddu, dal nome dei proprietari succedutisi nei secoli, in cui trova ubicazione anche il Dipartimento di Architettura. Si tratta di uno degli edifici più rilevanti del centro storico della città, con un affaccio paesaggistico particolarmente suggestivo, grazie al quale il museo, a partire dai suoi spazi, instaura un legame diretto con il tessuto urbanistico e la cittadinanza.

Con l'avvio del progetto museale, incardinato all'interno della Direzione qualità, servizi bibliotecari e attività museali, fu nominato un referente scientifico, in relazione al settore disciplinare di afferenza delle collezioni, individuato in Rita Pamela Ladogana, professoressa associata di Storia dell'arte contemporanea presso il Dipartimento di Lettere, lingue e beni culturali; fu altresì intrapreso l'iter concorsuale per l'attribu-

* Simona Campus, Curatrice MUACC, referente responsabile per il Sistema Museale d'Ateneo, Università degli Studi di Cagliari, Direzione qualità, servizi bibliotecari e attività museali, Via Santa Croce, 63-65, 09124 Cagliari, e-mail: simonacampus@unica.it.

zione del ruolo di curatore responsabile, assunto da chi scrive nel settembre del 2021.

La sinergia delle strutture e delle professionalità coinvolte ha fin da principio orientato la missione e gli obiettivi del MUACC nella direzione di un presidio culturale e civico, votato alla contemporaneità, che, superando la tradizionale concezione delle raccolte accademiche, facesse del patrimonio storico-artistico dell'Ateneo una risorsa a disposizione di molteplici pubblici, divenendo luogo di partecipazione e relazione. La missione, parte integrante e inscindibile – per quanto attiene a presupposti, valori e finalità – dell'Istituzione della quale è espressione, risponde dunque ad una concezione dell'Università che sia in misura sempre maggiore al servizio della comunità; allo stesso tempo presuppone il ruolo imprescindibile che l'istituzione museale riveste nei processi di crescita, inclusione sociale e sviluppo sostenibile, in linea con la nuova definizione approvata da ICOM, a Praga, nel 2022. Nell'orizzonte dei principi affermati dall'International Council of Museums e di quelli espressi nella *Magna Charta Universitatum*, il MUACC concorre a pieno titolo agli obiettivi di ricerca, didattica e terza missione dell'Università degli Studi di Cagliari, perseguendo la diffusione e la condivisione della conoscenza attraverso le attività propriamente museali, a partire dalle esposizioni e dai *public programs*, inerenti sia alle collezioni permanenti che alle mostre temporanee. In un'ottica di rete sia territoriale, sia nazionale e internazionale, sono stati siglati protocolli d'intesa, rapporti di cooperazione scientifica e culturale con altre istituzioni pubbliche e private, che si sommano alle collaborazioni attivate all'interno dell'Ateneo.

Al momento della sua regolare apertura al pubblico, nell'aprile del 2022, il Museo ha promosso l'esposizione delle opere di Italo Antico (Cagliari, 1934) – tra i protagonisti del rinnovamento artistico in Sardegna nella seconda metà del Novecento – il *corpus* allora di più recente acquisizione alle collezioni permanenti, in virtù della donazione effettuata da parte dello stesso artista. Il primo ordinamento e allestimento hanno previsto la presentazione dell'intero *corpus* oggetto della donazione, restituendo l'interesse del percorso artistico di Antico, lungo un

arco cronologico che dal 1958 si estende fino al 2017: dai dipinti, gioielli e manufatti tessili alle sculture in acciaio inox, massimamente caratterizzanti l'opera dell'artista – che dal 1977 si trasferisce definitivamente da Cagliari a Milano – e scaturite dal rigore di un metodo progettuale e operativo insieme, del quale già aveva parlato Gillo Dorfles, che di Antico fu primo curatore e critico sempre attento¹.

Contestuale attenzione è stata rivolta agli artisti e alle opere che costituiscono il nucleo storico delle collezioni d'Ateneo di età contemporanea, a partire dal quale è stato concepito lo stesso progetto museale. Formatosi nel corso degli anni Sessanta in stretta connessione alle esigenze di ricerca e didattica, per iniziativa di Corrado Maltese, docente di Storia dell'arte moderna dal 1957 al 1969 nell'allora Istituto di Antichità Archeologia e Arte e preside della Facoltà di Lettere, tale nucleo non soltanto si configura come particolarmente rilevante sotto il profilo storico-artistico, ma anche testimonia i legami tra il mondo accademico e le istanze di innovazione artistica in una stagione particolarmente fertile di confronti, connotata da spinte ideali e militanza, che sul fronte accademico vide tra i protagonisti, oltre a Maltese, Marisa Volpi Orlandini, Gillo Dorfles, Salvatore Naitza e Maria Luisa Frongia. Tra gli artisti sono rappresentati Foiso Fois, Gaetano Brundu, Primo Pantoli, Tonino Casula, con opere emblematiche, oltre che delle specifiche ricerche individuali, anche del sorgere di quei gruppi – Studio 58, Gruppo di Iniziativa, Centro di Cultura Democratica, Gruppo Transazionale – che vollero superare retaggi di una tradizione sentita ormai come anacronistica. Sono rappresentati, inoltre, Costantino Nivola e Maria Lai, figure ormai totalmente ascrivibili ad un contesto di respiro internazionale².

Su tale nucleo il MUACC ha cominciato a operare, sia in termini di conservazione che di valorizzazione, con un programma appositamente concepito e intitolato *Il Restauro condiviso*. La prima tappa ha previsto interventi di conservazione attiva e restauro, appunto, su sei opere di Brundu, Casula e Lai,

¹ Campus 2005.

² Campus 2021.

cui ha fatto seguito l'esposizione negli spazi museali. Accanto alle opere, lungo il percorso espositivo, è stato condiviso il racconto degli interventi effettuati dai restauratori, in alcuni casi resi particolarmente complessi e messi alla prova dalle tecniche e dai materiali utilizzati dagli artisti nelle loro sperimentazioni.

Le mostre temporanee prevedono l'approfondimento di contenuti che interagiscano con le opere delle collezioni permanenti, inglobandole in un discorso multidisciplinare sul contemporaneo, secondo una linea curatoriale tesa ad affermare l'assunzione di responsabilità del giovane museo in merito alle tematiche maggiormente sensibili del presente e divenute centrali nell'attuale dibattito critico. In questa linea si iscrive il progetto pluriennale, promosso in collaborazione con la Galleria Gramma_Epsilon di Atene – a cura di chi scrive e di Paolo Cortese – che nella sua articolazione complessiva contribuisce a «restituire» alla storia culturale del XX e del XXI secolo le ricerche artistiche delle donne. In particolare, il progetto, sviluppato attraverso tre successive esposizioni, si concentra sulle autrici gravitanti intorno alla pratica curatoriale di Mirella Bentivoglio che seppero scardinare schemi, vincoli e pregiudizi del sistema patriarcale. Dopo le due antologiche dedicate rispettivamente a Franca Sonnino (Roma, 1932)³ e Francesca Cataldi (Napoli, 1944)⁴ – legate, in particolare Sonnino, da un forte sodalizio umano e culturale alla già citata Maria Lai – la terza mostra, intitolata *Books as Art*⁵, è stata concepita come una grande collettiva sui libri delle artiste. Libri che datano dalla fine degli anni Sessanta al 2024, indagati nella loro dimensione concettuale, formale e materica, nel loro essere dispositivo per l'asserzione della differenza e la codificazione di linguaggi alternativi, capaci di muoversi «nell'ambito della trasgressione», come ebbe a scrivere Bentivoglio già nel 1978⁶.

Con analoga assunzione di responsabilità, il Museo assolve al proprio impegno didattico, che persegue il coinvolgimen-

³ Campus 2022.

⁴ Campus 2024.

⁵ Campus 2025.

⁶ Bentivoglio 1978.

to continuativo delle studentesse e degli studenti attraverso differenti strumenti formativi. Ad oggi, decine di studentesse e studenti della Laurea triennale in Beni Culturali e Spettacolo e della Laurea Magistrale in Storia dell'Arte hanno svolto al MUACC tirocini curriculari e facoltativi, consolidando conoscenze e competenze relative alle specificità delle funzioni museali, ma anche trovando nel museo la possibilità di costruire e ri-costruire la propria consapevolezza sociale, soprattutto dopo le difficoltà conseguite al periodo della pandemia e della didattica a distanza. Il Museo ha, inoltre, accolto, fin dall'inizio delle proprie attività, tirocinanti Erasmus, che hanno riportato nelle loro università di provenienza l'esperienza maturata. Sono costantemente attivi laboratori e workshop che includono attivamente i partecipanti nel lavoro curatoriale, con l'applicazione di metodologie di studio specialistiche, laddove possibile sperimentali e anticonvenzionali.

Coltivare il senso di appartenenza e l'educazione alla cittadinanza rimane uno dei capisaldi del progetto MUACC: esemplare, in tal senso, l'iniziativa *A Call for Leaves*, nata in seguito alla tragica scomparsa di Giulia Cecchettin e dedicata a tutte le donne vittime di femminicidio. Con *A Call for Leaves*, le studentesse e gli studenti dell'Ateneo sono stati chiamati a donare una foglia d'alloro, accompagnata da un breve pensiero, per comporre una simbolica corona di laurea, quella laurea che Giulia non ha mai potuto conseguire in vita. Le foglie raccolte, e i pensieri che le hanno accompagnate, sono diventate un'installazione nello spazio museale, metafora di un'elaborazione, intima e pubblica allo stesso tempo, sulla violenza di genere. Perché il museo, ogni museo, per essere tale, non può che farsi luogo e dispositivo di riflessione sulla realtà del mondo; soprattutto quando la realtà ci chiama tragicamente in causa, e ci rende responsabili, tutte e tutti.

Riferimenti bibliografici / References

- M. Bentivoglio M. (1978), *Materializzazione del linguaggio*, catalogo della mostra (Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, 20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia: La Biennale di Venezia.
- Campus S. (2005), *Di mare e d'acciaio. L'opera di Italo Antico 1955/2005*, catalogo della mostra (Cagliari, Centro Comunale d'Arte e Cultura Exmà, 16 dicembre 2005 – 15 gennaio 2006), Cagliari: Janus, 2005.
- Campus S. (2021), *Una stagione di confronti e partecipazione. Dal secondo dopoguerra agli anni Settanta: protagonisti e opere dell'arte in Sardegna nelle collezioni museali e universitarie tra Cagliari e Nuoro*, in *La Sardegna medievale moderna e contemporanea. Storia e materiali*, a cura di R. Martorelli, R. Ladogana, A. Pasolini, S. Campus, M. Salis, Sassari: Carlo Delfino Editore, pp. 139-151.
- Campus S. (2022), *Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio*, in *Franca Sonnino. Il filo, il segno, lo spazio / Thread, Sign, Space*, a cura di S. Campus, P. Cortese, catalogo della mostra (Cagliari, MUACC / Atene, Galleria Gramma_Epsilon, 12 ottobre 2022 – 12 gennaio 2023), Pistoia: Gli Ori.
- Campus S. (2024), *Francesca Cataldi. Carnet de mon voyage*, in *Franческа Cataldi. Carnet de mon voyage*, a cura di S. Campus, P. Cortese, catalogo della mostra (Cagliari, MUACC 6 giugno-13 settembre 2024), Cagliari-Atene: MUACC-Gramma Epsilon Gallery.
- Campus S. (2025), *Books as Art. I libri, le artiste*, in *Books as Art*, a cura di S. Campus, P. Cortese, catalogo della mostra (Cagliari, MUACC 5 dicembre 2024 – 28 marzo 2025), Cagliari-Atene: MUACC-Gramma Epsilon Gallery. In corso di stampa.

Appendice/Appendix



MUSEO UNIVERSITARIO DELLE ARTI
E DELLE CULTURE CONTEMPORANEE

Fig. 1. Il logo del MUACC Museo universitario delle arti e delle culture contemporanee. Progetto grafico di Giovanni Battista Cocco_ DICAAR Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura UniCa.



Fig. 2. MUACC_ Collezione permanente_ Donazione Italo Antico_ Installation view. Ph.credit Ufficio Comunicazione UniCa.



Fig. 3. MUACC_ Mostra Franca Sonnino. *Il filo, il segno, lo spazio / Thread, Sign, Space_* Installation view. Ph.credit Carl Bleu.



Fig. 4. Mostra *Francesca Cataldi. Carnet de mon voyage*_ Installation view. Ph.credit Carl Bleu.



Fig. 5. Mostra *Books as Art. I libri, le artiste*_ Installation view.
Ph.credit Ufficio Comunicazione UniCa.

Abstract

A global view on the challenges and opportunities facing university art museums

Andrew Simpson

This essay reviews some of the challenges and opportunities facing university-based art museums as they respond to the changing conditions of the higher education sector and society in general, early in the 21st century. I argue that university art museums are critically placed to build significant social capital for their host institutions while significantly contributing to the tripartite mission of higher education namely, teaching. Research and engagement. In doing so, I draw on contemporary examples of practice globally, but significantly some Australian examples with which I am personally familiar and argue that a significant factor in the success or otherwise of the academic art museum enterprise is the ability of a university's senior leadership to understand the creative potential of an art collection in supporting the business of higher education.

Questo saggio esamina alcune delle sfide e delle opportunità che i musei d'arte universitari devono affrontare in risposta alle mutevoli condizioni del settore dell'istruzione superiore e della società in generale, all'inizio del XXI secolo. Sostengo che i musei d'arte universitari si trovano in una posizione critica per costruire un capitale sociale significativo per le istituzioni che li ospitano, contribuendo in modo significativo alla missione tripartita dell'istruzione superiore, vale a dire l'insegna-

mento, ricerca e coinvolgimento. Nel fare ciò, attingo a esempi contemporanei di pratica a livello globale, ma in particolare ad alcuni esempi australiani con cui ho personalmente familiarità e sostengo che un fattore significativo nel successo o meno dell'impresa accademica del museo d'arte è la capacità della leadership di un'università di comprendere il potenziale creativo di una collezione d'arte nel sostenere il business dell'istruzione superiore.

Valorizzare il patrimonio culturale delle università. Focus su arte e architettura a Genova nel 2014

Laura Stagno

Il contributo analizza il convegno internazionale *Valorizzare il patrimonio culturale delle università. Focus su arte e architettura*, svoltosi all'Università di Genova nel novembre 2014. L'evento ha rappresentato un momento cruciale per riflettere sul ruolo del patrimonio culturale accademico non solo come oggetto di conservazione, ma come strumento didattico e campo di ricerca. Il convegno ha evidenziato l'importanza dell'*academic heritage* come parte integrante della missione universitaria, promuovendo pratiche di *public engagement* e di valorizzazione del patrimonio artistico, architettonico e scientifico. Sono stati discussi casi di studio italiani e internazionali, evidenziando le sfide legate alla gestione e alla fruizione di patrimoni spesso inglobati nella vita quotidiana degli Atenei. Particolare attenzione è stata dedicata al rapporto tra Università e città, come nel caso dell'Università di Coimbra e del patrimonio UNESCO di Genova, e all'uso delle tecnologie digitali per la catalogazione e la diffusione del patrimonio. L'incontro ha sottolineato come il patrimonio universitario possa essere un ponte tra ricerca, didattica e società, favorendo la consapevolezza del valore culturale degli spazi e delle collezioni accademiche.

The contribution analyses the international conference *Enhancing the Cultural Heritage of Universities. Focus on art and architecture*, held at the University of Genoa in Novem-

ber 2014. The event represented a crucial moment to reflect on the role of academic cultural heritage not only as an object of conservation, but as a teaching tool and a field of research. The conference highlighted the importance of *academic* heritage as an integral part of the university mission, promoting practices of *public engagement* and enhancement of artistic, architectural and scientific heritage. Italian and international case studies were discussed, highlighting the challenges related to the management and enjoyment of heritages that are often embedded in the daily life of universities. Particular attention was devoted to the relationship between universities and cities, as in the case of the University of Coimbra and the UNESCO heritage of Genoa, and to the use of digital technologies for heritage cataloguing and dissemination. The meeting underlined how university heritage can be a bridge between research, teaching and society, fostering awareness of the cultural value of academic spaces and collections.

Riflessioni dalla mappatura nazionale di collezioni e musei universitari storico-artistici e dalla Rete italiana dei Musei Universitari

Elena Corradini, Marina Sabatini

I musei universitari svolgono un ruolo fondamentale nel panorama culturale e scientifico, custodendo collezioni che documentano secoli di ricerca. Pur mantenendo in parte l'originaria funzione didattica, si sono gradualmente aperti al pubblico e hanno esplorato modalità per promuovere la conoscenza attraverso metodi condivisi. Il contributo illustra nella prima parte l'esperienza della prima Rete dei Musei Universitari Italiani, istituita nel 2012 con un portale web dedicato nella prima sezione alla documentazione e diffusione della conoscenza scientifica e completato con una seconda sezione dedicata all'educazione al metodo e alla cultura scientifica. Nella seconda parte analizza la mappatura dei musei universitari storico-artistici, volta a evidenziare sfide e opportunità per questi musei, che, pur avendo una tradizione meno consolidata rispetto ai musei

scientifici, possono contribuire significativamente alla promozione della cultura e della conoscenza.

University museums play a fundamental role in the cultural and scientific landscape, holding collections documenting centuries of research. While partially maintaining their original didactic function, they have gradually opened up to the public and explored ways to promote knowledge through shared methods. The contribution illustrates in the first part the experience of the first Network of Italian University Museums, established in 2012 with a web portal dedicated in the first section to the documentation and dissemination of scientific knowledge and completed with a second section devoted to education in scientific method and culture. The second part analyses the mapping of university historical-artistic museums, aimed at highlighting challenges and opportunities for these museums, which, despite having a less consolidated tradition than science museums, can significantly contribute to the promotion of culture and knowledge.

Né decoro né museo: arte contemporanea all'Ateneo di Udine

Alessandro Del Puppo

In questo testo si ripercorre la storia del patrimonio artistico dell'Università di Udine, a partire dalla sua fondazione nel 1978 fino al presente.

A partire da un primo nucleo di opere d'arte di proprietà il Consorzio Universitario del Friuli, le collezioni si sono incrementate nel corso degli anni grazie soprattutto a una serie di donazioni, a partire dalle celebrazioni per il trentennale dell'Ateneo nel 2008. Grazie inoltre alle donazioni dei galleristi Anna e Valentino Turchetto, alla generosità degli eredi di Dino Basaldella e Gilberto Barburini e a un programma di esposizioni, le raccolte di arte contemporanea hanno via via trasformato gli spazi dell'Ateneo in un vero e proprio museo diffuso. Ne sono discese alcune buone pratiche, come la catalogazione delle ope-

re, un sito web dedicato, e una commissione patrimonio artistico incaricata della gestione.

This text traces the history of the artistic heritage of the University of Udine, from its founding in 1978 to the present.

Starting with an initial nucleus of works of art owned by the Consorzio Universitario del Friuli, the collections have grown over the years thanks mainly to a series of donations, beginning with the University's 30th anniversary celebrations in 2008. In addition, thanks to donations from gallery owners Anna and Valentino Turchetto, the generosity of the heirs of Dino Basaldella and Gilberto Barburini, and a program of exhibitions, the contemporary art collections have gradually transformed the University venues into a true diffuse museum. A number of best practices have resulted, such as the cataloguing of works, a dedicated website, and an artistic heritage Commission in charge of management.

Il sistema museale dell'ateneo di Trieste (SMATS) e l'Archivio degli scrittori e della Cultura Regionale: sviluppi e potenzialità didattiche

Massimo De Grassi

Le celebrazioni del centenario di fondazione dell'Università di Trieste, che hanno attraversato l'intero anno accademico 2023-24, hanno prodotto significative accelerazioni nel processo di musealizzazione e informatizzazione delle collezioni dell'Ateneo, destinate a diventare parte integrante del sistema museale regionale e nazionale. Il nucleo più importante della collezione artistica, oggi esposta nei locali del Rettorato, era stato il frutto dell'organizzazione dell'*Esposizione Nazionale di pittura italiana contemporanea*, tenutasi nell'aula magna dell'edificio centrale tra il 1953 e il '54, che aveva portato all'acquisto di numerose tele di protagonisti di quegli anni: da Afro a Santomaso, da Carlo Levi a Ottone Rosai, e molti altri. Lavori cui si sono aggiunte negli anni numerose altre opere di pittura e scultura.

Dal 2012 è entrato a far parte del patrimonio dell'Università di Trieste l'*Archivio degli Scrittori e della Cultura Regionale* con sede presso il Dipartimento di Studi umanistici, che da quella data ha accolto i lasciti di alcuni tra i protagonisti della storia letteraria e culturale della regione. L'Archivio accoglie inoltre, nella nuova Galleria d'arte di via Lazzaretto Vecchio, le opere donate dai collezionisti che hanno voluto contribuire in questo modo alle celebrazioni del centenario.

Tutti questi materiali sono destinati nei prossimi anni a diventare lo strumento di esercitazioni interdisciplinari, inserite nei piani di studio, che riguarderanno tutti gli aspetti della valorizzazione delle opere d'arte: dalla catalogazione alla promozione a più livelli.

The celebrations for the centenary of the foundation of the University of Trieste, which lasted throughout the entire academic year 2023-24, have significantly accelerated the process of museumization and computerization of the University's collections, which are destined to become an integral part of the regional and national museum system. The most important part of the art collection, now on display in the Rectorate, was the result of the organization of the *National Exhibition of Contemporary Italian Painting*, held in the main hall of the central building between 1953 and '54, which led to the purchase of numerous paintings by the protagonists of those years: from Afro to Santomaso, from Carlo Levi to Ottone Rosai, and many others. Over the years, numerous other paintings and sculptures have been added to these works.

Since 2012, the *Archive of Writers and Regional Culture*, based at the Department of Humanities, has become part of the heritage of the University of Trieste, which since then has received bequests from some of the protagonists of the region's literary and cultural history. The Archive also houses, in the new Art Gallery in Via Lazzaretto Vecchio, the works donated by collectors who wanted to contribute in this way to the centenary celebrations.

All these materials are destined to become the basis for interdisciplinary exercises in the coming years, included in the

study plans, which will cover all aspects of the valorization of works of art: from cataloguing to promotion at various levels.

Villa San Remigio a Verbania, bene comune dell'Università del Piemonte Orientale. Storia, prospettive e ricerche in corso

Patrizia Zambrano

Il testo presenta storia, patrimonio, prospettive funzionali d'uso e di ricerca di Villa San Remigio (Verbania, VCO), ricevuta in subcomodato dall'Università del Piemonte Orientale da parte della Regione Piemonte nel 2021. Intesa oggi come patrimonio UPO a carattere museale, in forza dei beni mobili in essa contenuti, e assieme come bene pubblico, la Villa è depositaria di un'interessante storia, che si snoda dalla metà dell'Ottocento a oggi e che il breve saggio tratteggia a grandi linee, offrendo spunti per la futura ricerca. In particolare, l'Autrice ricostruisce, in sintesi, la fase saliente dell'opera di costruzione di Villa e giardini (1896-1916) da parte dei marchesi Silvio della Valle di Casanova (1861-1930) e Sophie Browne (1866-1960). Identifica inoltre i tratti che ne denotano i caratteri sia culturali sia storico-artistici. Pone quindi la questione relativa alle scelte fatte dai due artefici del progetto, affrontando il tema delle matrici culturali della loro 'impresa'.

The text presents the history, heritage, functional perspectives of use and research of Villa San Remigio (Verbania, VCO, IT). In 2021, University of Eastern Piedmont received the Villa on sub-loan from the by the Piedmont Region. Today seen by UPO as an important heritage, similar to a museum (cause of the works of art contained in it), and at the same time as a public good, the Villa is the theme of an interesting story, which runs from the mid-nineteenth century to today and which the short essay outlines in broad terms, offering ideas and suggestions for future researches. In particular, the Author reconstructs, in summary, the salient phases of the construction of the Villa and gardens (1896-1916) by the marquises Silvio della

Valle di Casanova (1861-1930) and Sophie Browne (1866-1960). The Author also identifies the traits that denote both its cultural and historical-artistic characteristics and address the issue relating to the choices made by the two creators of the project, addressing the theme of the cultural matrices of their 'enterprise'.

Patrimonio monumentale e collezioni artistiche dell'Università Cattolica di Milano: storia, identità, futuro

Elena di Raddo, Alessandra Squizzato

Il patrimonio artistico dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, sede di Milano, è un complesso molto variegato di beni che comprende: gli edifici antichi della sede vera e propria come il doppio chiostro di progetto bramantesco ed alcune sezioni più recenti progettate da Giovanni Muzio a inizio Novecento; un nucleo di beni mobili fra cui dipinti, sculture e arredi liturgici che vanno dal Quattro al Novecento, frutto di donazioni di privati o anche commissionati dallo stesso ateneo. Ad essi nel tempo si sono aggiunte opere appositamente realizzate in occasione degli annuali Percorsi di Arte e Spiritualità organizzati dal Centro Pastorale e dalla cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea, con ampia partecipazione del corpo studentesco.

Questo insieme di opere non ha ad oggi ancora assunto la forma stabile del museo, cioè di una raccolta organica ed ordinata con accesso pubblico, tuttavia è stato investito da diverse azioni di valorizzazione che hanno coinvolto i sistemi della didattica universitaria e l'utilizzo delle nuove tecnologie al fine di renderlo il più possibile noto ed apprezzato non solo alla comunità universitaria che vi risiede ma anche alla più ampia cittadinanza.

The artistic heritage of the Università Cattolica del Sacro Cuore, Milan campus, is a varied complex of assets that includes: the ancient buildings of the campus proper such as the double cloister of Bramante's design and some more recent sections designed by Giovanni Muzio in the early twentieth century; a nucleus of movable assets including paintings, sculp-

tures and liturgical furnishings ranging from the fifteenth to the twentieth century, the result of donations from private individuals or even commissioned by the university itself. To these over time have been added works specially created on the occasion of the annual Percorsi di Arte e Spiritualità organized by the Pastoral Center and the Chair of Contemporary Art History, with wide participation of the student body.

To date, this set of works has not yet taken the stable form of a museum, that is, of an organic and ordered collection with public access, however, it has been invested by various actions of valorization that have involved the systems of university teaching and the use of new technologies in order to make it as well known and appreciated as possible not only to the university community residing there but also to the broader citizenry.

L'arte contemporanea nel processo di costituzione del Museo diffuso Bicocca MuDiB

Rita Capurro, Eraldo Paulesu, Lucia Sacheli, Franca Zuccoli

L'Università degli Studi di Milano-Bicocca nasce in un contesto peculiare della periferia nord di Milano: un'area radicalmente trasformata dalla precedente destinazione industriale, dove il campus, progettato da Vittorio Gregotti, si inserisce nel tessuto del quartiere. Il progetto del museo dell'Università (MuDiB), nella forma di museo diffuso, intende valorizzare le collezioni dell'Ateneo, trasformandole in strumenti che mettano in dialogo i dipartimenti tra loro e con la cittadinanza.

Il patrimonio museale si configura come vario per tipologia, diffuso per la conservazione nell'ambito dei diversi dipartimenti, orientato al futuro per la giovane età dell'Ateneo. Particolarmente significativa è la collezione d'arte contemporanea, frutto di BreraBicocca, un progetto di ricerca attivo dal 2015 e che vede la collaborazione tra Università e Accademia di Brera con i suoi docenti e studenti. La collezione è la prima a essere esposta in uno spazio dedicato permanente del MuDiB, fuori da un contesto di dipartimento, consentendo di sviluppare strategie museali per una più ampia fruizione e per la sperimentazio-

ne di attività educative dedicate per i pubblici interni ed esterni all'Università.

The University of Milan-Bicocca is in a peculiar context in the northern suburbs of Milan: an area radically transformed from its previous industrial use, where the campus, designed by Vittorio Gregotti, fits into the fabric of the neighbourhood. The University Museum project (MuDiB), in the form of a diffuse museum, aims to enhance the University's collections, transforming them into instruments that put the departments in dialogue with each other and with the citizens.

The museum heritage is diverse in terms of type, diffuse in terms of conservation within the various departments, and future-oriented due to the University's young age. Particularly notable is the contemporary art collection, which is the result of BreraBicocca, a research project that has been active since 2015 and which sees the collaboration between the University and the Brera Academy with its teachers and students. The collection is the first to be exhibited in a permanent dedicated space of the MuDiB, outside a departmental context, allowing for the development of museum strategies for wider fruition and for the experimentation of dedicated educational activities for audiences inside and outside the University.

Il VUMM – Virtual UNIM Museum e il percorso di valorizzazione online, onlife e onsite delle collezioni d'arte moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Milano

Goffredo Haus, Marcella Mattavelli

Le opere di arte moderna e contemporanea dell'Università degli Studi di Milano sono una parte significativa del patrimonio dell'Ateneo, che si è fortemente impegnato nella loro tutela e valorizzazione attraverso molteplici iniziative. Grazie al «VUMM – Virtual UniMi Museum», le opere di artisti di rilievo come Giacomo Manzù, Lucio Fontana, Nanda Vigo, Jannis Kounellis, sono ora accessibili a un ampio pubblico di studiosi, studenti e cittadini. Inoltre, attraverso percorsi virtuali di-

sponibili sempre sul VUMM, è possibile scoprire da remoto le opere stesse e gli spazi dove sono conservate nella Ca' Granda, Sede centrale dell'Ateneo. Inoltre, studenti e visitatori possono godere di un innovativo percorso *on site*, con didascalie dotate di QR code, che consentono la connessione dell'esposizione fisica con quella virtuale. La valorizzazione del patrimonio avviene anche grazie all'iniziativa «I Giovedì in Ca' Granda», lanciata di recente: visite guidate organizzate e condotte da risorse interne all'Ateneo, aperte alla cittadinanza.

The modern and contemporary works of art of the University of Milan are a significant part of the heritage of the University, which has been strongly committed to their protection and enhancement through multiple initiatives. Thanks to the «VUMM – Virtual UniMi Museum», the works of important artists such as Giacomo Manzù, Lucio Fontana, Nanda Vigo, Jannis Kounellis are now accessible to a wide audience of scholars, students and citizens. In addition, through virtual paths always available on the VUMM, it is possible to discover remotely the works themselves and the spaces where they are stored in the Ca' Granda, Headquarters of the University.. In addition, students and visitors can enjoy an innovative on-site path, with QR code captions, which allow the connection of the physical exposure with the virtual one. The exploitation of heritage is also done thanks to the initiative «I Giovedì in Ca' Granda», recently launched: guided tours organized and conducted by internal resources at the University, open to citizens.

Conoscere, incontrare, creare: «Stanze Laboratorio» e Studio Azzurro a Palazzo Arese Borromeo, un'esperienza corale per la risignificazione possibile del patrimonio storico-artistico

Francesca Pola

Il contributo intende presentare gli esiti di «Stanze Laboratorio», workshop tenuto nel giugno 2022 dal collettivo artistico intermediale Studio Azzurro presso la sede dell'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano in Palazzo Arese Borromeo

a Cesano Maderno (MB), capolavoro di epoca barocca. Il workshop, organizzato da Francesca Pola e promosso da ICONÈ – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell’Immagine, con il coinvolgimento di Triennale Milano, è stato preparato da alcuni seminari e si è articolato in una chiave partecipativa e transdisciplinare, che ha inteso coinvolgere attivamente studenti UniSR insieme a quelli di altre università e accademie d’arte italiane. Sulla scorta di esperienze sviluppate da Studio Azzurro nei suoi «musei di narrazione» e nel ciclo/formato «portatori di storie», si è inteso proporre un’esperienza di risignificazione partecipata del patrimonio materiale e immateriale, che troverà ulteriori occasioni di condivisione.

The contribution intends to present the outcomes of *Stanze Laboratorio*, a workshop held in June 2022 by the intermedia art collective Studio Azzurro at Università Vita-Salute San Raffaele of Milan, in the historical venue of Palazzo Arese Borromeo in Cesano Maderno (MB), a masterpiece of the Baroque period. The workshop, organised by Francesca Pola and promoted by ICONÈ – Centro Europeo di Ricerca di Storia e Teoria dell’Immagine, with the involvement of Triennale Milano, was prepared by a number of seminars and articulated in a participative and transdisciplinary key, which aimed to actively involve UniSR students together with those from other Italian universities and art academies. On the basis of experiences developed by Studio Azzurro in its «museums of narration» and in the «story bearers» cycle/format, the intention was to propose an experience of participatory re-signification of material and immaterial heritage, which will find further opportunities for sharing.

L’Università degli Studi dell’Insubria e l’arte contemporanea: un bilancio dei primi 25 anni di studio e valorizzazione delle collezioni

Laura Facchin, Massimiliano Ferrario

Fra il 1998, anno d’istituzione dell’Università degli Studi dell’Insubria, e il 1999 venivano organizzate due mostre che

sancivano il rapporto fra l'arte contemporanea e il nuovo Ateneo. Dal 2018, il polo accademico ha intrapreso una serie d'iniziative di studio, valorizzazione, allestimento e incremento di un primo nucleo di opere entrato a fare parte del suo patrimonio, musealizzato negli ambienti monumentali del Rettorato, già collegio femminile dotato di una chiesa annessa che sarà convertita in spazio culturale polivalente e museo universitario.

Il riconoscimento di una collezione d'arte rientra, oggi, nella più ampia progettualità della *Governance*, rispondente a finalità scientifiche, didattiche e divulgative, che soddisfino l'impegno previsto dalle politiche della Terza Missione e del *Public Engagement*, volte a costruire un'interrelazione non occasionale con il tessuto culturale e sociale varesino.

Between 1998, the year the University of Insubria was founded, and 1999 two exhibitions were organized which created an enduring relationship between contemporary art and the new University. Since 2018, the academic center has undertaken a series of initiatives to study, enhanced, set up and increase a first nucleus of art works which have become part of its heritage, musealized in the monumental rooms of the Rectorate, formerly a women's college with an adjoining church which will be converted into a multipurpose cultural space and university museum.

The recognition of an art collection is today part of the broader Governance project, responding to scientific, educational and popular purposes, which satisfy the commitment envisaged by the policies of the Third Mission and Public Engagement, aimed at building a long lasting relationship with the cultural and social context of Varese.

La collezione di arte contemporanea dell'Università di Verona dalla raccolta privata alla fruizione pubblica e digitale
Jessica Bianchera, Monica Molteni

Dal 2019 l'Università di Verona ha intrapreso un percorso di musealizzazione accogliendo presso i propri spazi un pri-

mo nucleo di opere d'arte contemporanea della collezione AGI-VERONA di Giorgio e Anna Fasol. L'insediamento ha costituito fin da subito un'occasione di ricerca e progettazione per esplorare i linguaggi del contemporaneo a partire dall'arte ma espandendosi anche in senso transdisciplinare.

Al centro del progetto che si sta sviluppando intorno alla collezione, il primo indispensabile passaggio riguarda la catalogazione e schedatura completa e sistematica delle opere (precedentemente mai realizzata) indispensabile per la sua valorizzazione in senso storico. Nello stesso tempo, l'Università di Verona si pone come obiettivo l'individuazione di pratiche gestionali corrette nella prospettiva di conservare, incrementare e rendere fruibile (anche digitalmente) la propria collezione secondo gli standard museali più aggiornati e lavorando in rete con istituzioni nazionali e internazionali.

Since 2019, the University of Verona has embarked on a path of musealisation, welcoming a first nucleus of contemporary art works from the AGIVERONA collection of Giorgio and Anna Fasol in its spaces. The settlement immediately became an opportunity for research and planning in order to explore the languages of the contemporary, starting from art but also extending in a transdisciplinary sense.

At the heart of the project developed around the collection, the first indispensable step concerns the complete and systematic cataloguing and filing of the works (which had never been done before), essential for their historical valorisation. At the same time, the University of Verona aims to identify the correct management practices to preserve, increase and make available (also digitally) its collection in accordance with the most modern museum standards and in a network with national and international institutions.

Il patrimonio novecentesco all'Università di Padova: studio, restauro e valorizzazione

Marta Nezzo, Giuliana Tomasella

Il saggio sonda criticamente il patrimonio artistico e architettonico dell'Università di Padova, realizzato fra gli anni '30 e '40 del Novecento, durante il periodo fascista. Vengono presi in esame alcuni ambienti di Palazzo Bo e Palazzo Liviano, decorati su commissione del rettore Carlo Anti, con un programma iconografico di esaltazione del regime e della sua politica espansionistica. Attraverso lo studio delle fonti d'archivio, vengono decodificati i significati originari delle opere, rivelandone i legami con la propaganda e con le ambizioni egemoniche italiane, relative ai Balcani e al Mediterraneo. Cicli pittorici come la Sala dei Quaranta, la Galleria del Rettorato e gli affreschi in Basilica vengono dunque riconnessi agli aspetti ideologici che ne accompagnarono il concepimento.

Il saggio affronta poi il tema del restauro e della valorizzazione di questo patrimonio «difficile», ponendo l'accento sulla necessità di un approccio critico che ne sveli le connessioni con il contesto storico-politico, evitando rimozioni o censure. Viene analizzato il caso dell'ex Centro rionale Bonservizi, utilizzato dalle Brigate Nere durante la guerra, proponendo strategie di rilettura che ne evidenzino la memoria del terrore anziché limitarsi a una mera riqualificazione estetica.

The essay analyses the artistic and architectural heritage of the University of Padua created in the 1930s and 1940s, during the Fascist period. It examines a number of rooms in Palazzo Bo and Palazzo Liviano, decorated by artists commissioned by Rector Carlo Anti with an iconographic programme exalting the regime and fascist expansionist policies. Through the study of archive sources, the original meanings of the works are decoded, revealing links with regime propaganda and the hegemonic ambitions of Fascist Italy in the Balkans and the Mediterranean. Pictorial cycles such as the Sala dei Quaranta, the Rector's Gallery and the Basilica fresco are analysed in their ideological aspects and celebration of Fascist nationalism and imperialism.

The essay then addresses the issue of the restoration and valorisation of this ‘difficult’ heritage, emphasising the need for a critical approach that reveals its connections with the historical-political context, avoiding removal or censorship. The case of the former Bonservices District Centre, used by the Black Brigades during the war, is analysed, proposing strategies of re-interpretation that highlight the memory of terror rather than merely aesthetic requalification.

Tante storie in una storia. La Galleria dei Rettori nel Palazzo Universitario dell’Università di Modena e Reggio Emilia

Elena Corradini, Fernanda De Blasio

La Galleria dei Rettori è stata allestita da chi scrive nel 2019 con i ritratti di 25 rettori dal 1859 fino 2019 (l’attuale in carica aggiungerò il suo alla fine del mandato) al primo piano della parte settecentesca del Palazzo Universitario, sede del Rettorato, collegata attraverso lo scalone monumentale con il Lapidario dell’atrio, dove sono collocati i busti dei più illustri professori dell’Ateneo e iscrizioni su lapidi che ne raccontano i momenti significativi della sua storia. L’intento non solo è stato quello di realizzare una Galleria di ritratti da metà Ottocento ai giorni nostri, nei quali si sono cimentati vari artisti, modenesi e non, ma di poter rileggere e raccontare, con iniziative rivolte sia agli studenti che a pubblici diversi, la loro storia collegata a quella dello sviluppo dell’Ateneo modenese da quando non dipendeva più dal Governo dello Stato Estense a seguito del regio decreto del 13 novembre 1859 (n. 3725) del ministro Gabrio Casati (1798-1873) che aveva previsto la riorganizzazione delle Università, diventate organi del Regno d’Italia con uniformità di strutture e sistemi educativi.

The Rectors’ Gallery was set up by the writer in 2019 with the portraits of 25 rectors from 1859 to 2019 (the current incumbent will add his at the end of his term) on the first floor of the eighteenth-century part of the University Palace, home to the Rector’s Office, connected through the monumental staircase

with the Lapidary in the atrium, where the busts of the University's most illustrious professors are located, as well as inscriptions on plaques that recount the significant moments in its history. The intention was not only to create a gallery of portraits from the mid-19th century to the present day, in which various artists, both from Modena and elsewhere, have tried their hand, but also to be able to reread and recount, with initiatives aimed at both students and different audiences, their history connected to the development of the University of Modena since it no longer depended on the Estense State Government following the royal decree of 13 November 1859 (no. 3725) by Minister Gabrio Casati (1798-1873), which had provided for the reorganisation of the universities, become bodies of the Kingdom of Italy with uniform structures and educational systems.

Considerazioni sull'Academic Heritage dello Studium bolognese: il museo di Palazzo Poggi

Lucia Corrain

La strumentazione usata nel passato per l'insegnamento è considerevole, ma il luogo più significativo dell'*Academic Heritage* dell'Università di Bologna è il museo di Palazzo Poggi. Un'istituzione che prende il nome dalla famiglia senatoria che nel XVI secolo realizza la fabbrica di residenza, decorata con i fregi dei più significativi artisti dell'epoca e dove sono ora collocate le suppellettili che appartenevano all'Istituto delle Scienze, creato da Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) nel 1714 e ben presto famoso per l'adozione del metodo sperimentale. Qui il fulcro dell'attenzione, tra i materiali dell'Istituto, è rivolto alle cere anatomiche di Ercole Lelli (1702-1766), Giovanni Manzolini (1700-1755) e soprattutto di Anna Morandi (1714-1744): una figura, quest'ultima, di eccezionale valore per il suo lavoro di anatomista e di ceroplasta che ha contribuito a fare di Bologna un importante centro per lo sviluppo della disciplina, proponendo un originale rapporto fra arte e scienza. Un'altra eccellenza del museo è la raccolta di Ulisse Aldrovandi, fondatore di una straordinaria collezione naturalistica e titolare, nel

1560, della prima cattedra di Scienze Naturali dello *Studium* bolognese. Il Museo di palazzo Poggi, con le sue originali e innovative soluzioni ancora in via di sviluppo, mette a disposizione della comunità scientifica e del territorio una grande enciclopedia che ha ancora oggi molto da dire e da far scoprire.

The equipment used in the past for teaching is considerable, but the most significant site of Academic Heritage is the museum in Palazzo Poggi of the University of Bologna. An institution that takes its name from the senatorial family that built the residence in the 16th century, decorated with friezes by the most significant artists of the time, and where the furnishings that belonged to the Institute of Sciences, created by Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) in 1714 and soon famous for its adoption of the experimental method, are now located. Among the Institute's materials, the focus here are the anatomical waxes of Ercole Lelli (1702-1766), Giovanni Manzolini (1700-1755) and above all Anna Morandi (1714-1744): a figure of exceptional value for her work as an anatomist and ceroplastist who contributed to making Bologna an important centre for the development of the discipline, which she combines in an original relationship between art and science. Another highlight of the museum is part of the collection of Ulisse Aldrovandi, the father of modern Natural History, founder of an extraordinary natural history collection and holder of the first chair of Natural Sciences at the *Studium* in 1560. The Museum in Palazzo Poggi, with its original and innovative solutions that are still being developed, makes available to the scientific community and the territory a great encyclopaedia that still has much to say and to be discovered.

La collezione del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

Pasquale Fameli

Il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna possiede una piccola ma preziosa collezione di opere d'arte giunte

all'istituzione per varie vie. Il nucleo più compatto è costituito da dodici pezzi, tra disegni e incisioni, di Renato Birolli, Carlo Carrà, Carlo Corsi, Pompilio Mandelli, Giorgio Morandi, Sergio Romiti, Emilio Vedova e Alberto Viani, donati da Rodolfo Pallucchini nel 1954, in qualità di direttore dell'allora Istituto bolognese di Storia dell'arte Iginio Benvenuto Supino. Altre opere di artisti emersi nel clima degli anni Ottanta quali Bruno Benuzzi, Luigi Mainolfi, Ubaldo della Volpe e Giorgio Zucchini sono giunte invece dopo il 2006, anno di inaugurazione della nuova sede dipartimentale di S. Cristina, per interesse di Renato Barilli, che ha seguito e sostenuto le carriere dei quattro sin dai loro esordi. Il contributo ricostruisce in maniera sintetica la storia delle acquisizioni di queste opere e tenta di individuare le ragioni che sono state alla base delle rispettive scelte.

The Department of Arts at the University of Bologna possesses a small but valuable collection of works of art that have come to the institution by various routes. The most compact nucleus consists of twelve pieces, including drawings and engravings, by Renato Birolli, Carlo Carrà, Carlo Corsi, Pompilio Mandelli, Giorgio Morandi, Sergio Romiti, Emilio Vedova and Alberto Viani, donated by Rodolfo Pallucchini in 1954, in his capacity as director of the then Iginio Benvenuto Supino Bologna Institute of Art History. Other works by artists who emerged in the climate of the 1980s such as Bruno Benuzzi, Luigi Mainolfi, Ubaldo della Volpe and Giorgio Zucchini arrived instead after 2006, the year of the inauguration of the new departmental headquarters in S. Cristina, due to the interest of Renato Barilli, who has followed and supported the careers of the four since their beginnings. The contribution reconstructs the history of the acquisitions of these works in a concise manner and attempts to identify the reasons behind their respective choices.

Villa La Quiete: conservazione e valorizzazione di una dimora storica nel Sistema Museale dell'Università di Firenze

Donatella Pegazzano

Il saggio illustra il caso del recupero di una importante dimora storica, Villa La Quiete a Firenze, il cui percorso museale e valorizzazione sono affidate al Sistema Museale dell'Università fiorentina. Sono evidenziate le peculiarità del luogo, che fin dal Seicento è stato al contempo dimora medicea, sede del convento della congregazione delle Montalve e educando-femminile. Sono illustrati sia i riallestimenti di alcuni degli ambienti, condotti dall'autrice attraverso un'attenta progettazione museologica, sia tutte le operazioni, di raccolta fondi e di restauro, finalizzate alla valorizzazione del patrimonio artistico lì conservato.

The essay illustrates the case of the recovery of an important historical residence, Villa La Quiete in Florence, whose museum itinerary and enhancement are entrusted to the Florentine University Museum System. The peculiarities of the place, which since the 17th century has been a Medici residence, the seat of the Montalve congregation convent and a women's boarding school, are highlighted. Both the rearrangements of some of the rooms, conducted by the author through careful museological planning, and all the operations, fundraising and restoration, aimed at enhancing the artistic heritage preserved there are illustrated.

Le collezioni dell'Ateneo di Macerata: work in progress

Patrizia Dragoni, Marina Sabatini

Le collezioni dell'Ateneo di Macerata, ancorché non ancora costituite in un vero e proprio museo, sono composte da materiali ricchi e eterogenei, che riflettono la storia dell'Ateneo. Giunte in epoche differenti, presentano materiali anatomici, dipinti, sculture e soprattutto un cospicuo gruppo di grafiche databili tra gli anni '60 e '80 del '900.

Negli ultimi anni sono state oggetto di studio e valorizzazione, anche attraverso attività di terza missione che hanno visto gli studenti impegnati nell'elaborazione di progetti di comunicazione, al fine di far conoscere il patrimonio universitario fuori dalle aule in cui si trova tuttora confinato.

Altre azioni sono consistite nella realizzazione di video, cartoline e una piccola mostra itinerante per la città che ha permesso anche di puntare l'attenzione su tematiche di genere, in linea con gli obiettivi dell'Agenda ONU 2030.

The collections of the University of Macerata, although not yet constituted in a proper museum, are composed of rich and heterogeneous materials, reflecting the history of the University. Arriving in different periods, they present anatomical materials, paintings, sculptures and above all a conspicuous group of graphics dating from the 1960s to the 1980s.

In recent years they have been the subject of study and valorisation, also through third mission activities that have seen students engaged in the development of communication projects, in order to make the university heritage known outside the classrooms in which it is still confined.

Other actions have consisted in the creation of videos, postcards and a small travelling exhibition around the city, which has also made it possible to focus attention on gender issues, in line with the goals of the UN 2030 Agenda.

Trame tessili e storie imprenditoriali approdano nelle collezioni di Ateneo. Un laboratorio per la collezione tessile di Ada Bellucci Ragnotti

Laura Teza

Il contributo analizza il progetto di valorizzazione della collezione tessile di Ada Bellucci Ragnotti, recentemente acquisita dal Centro di Ateneo per i Musei Scientifici (C.A.M.S.) dell'Università degli Studi di Perugia. La collezione, composta da circa 2.500 manufatti tra merletti, ricami e tessuti antichi, rappresenta un'importante testimonianza della cultura tessile um-

bra e della figura di Ada Bellucci, collezionista, imprenditrice e promotrice del lavoro femminile. Ospitata negli spazi dell'Abbazia di San Pietro, la collezione non si configura solo come un'esposizione museale, ma come un laboratorio dinamico per lo studio e la valorizzazione del patrimonio tessile. Il progetto prevede tre fasi: studio e patrimonializzazione, con la conservazione e l'inventariazione scientifica dei materiali; digitalizzazione nell'ambito del PNRR per favorire la fruizione del pubblico; e restituzione alla comunità attraverso iniziative didattiche e laboratori partecipativi. L'integrazione tra attività espositive, educative e sociali mira a rendere la collezione un polo culturale attivo, capace di stimolare nuove forme di conoscenza e connessioni con il territorio.

The contribution analyses the project to enhance the textile collection of Ada Bellucci Ragnotti, recently acquired by the Centro di Ateneo per i Musei Scientifici (C.A.M.S.) of the University of Perugia. The collection, consisting of approximately 2,500 artefacts including lace, embroidery and antique fabrics, represents an important testimony of Umbrian textile culture and the figure of Ada Bellucci, collector, entrepreneur and promoter of women's work. Housed in the spaces of the Abbey of San Pietro, the collection is not only a museum exhibition, but a dynamic workshop for the study and valorisation of the textile heritage. The project envisages three phases: study and patrimonialisation, with the conservation and scientific inventorying of the materials; digitisation within the framework of the PNRR to encourage public access; and restitution to the community through educational initiatives and participatory workshops. The integration of exhibition, educational and social activities aims to make the collection an active cultural pole, capable of stimulating new forms of knowledge and connections with the territory.

Le Raccolte d'arte Contemporanea del Museo Universitario dell'Università «Gabriele d'Annunzio» di Chieti-Pescara

Luigi Capasso, Antonietta di Fabrizio, Maria Cristina Ricciardi

Il Museo Universitario dell'Ateneo «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara raccoglie, conserva, espone e promuove un importante patrimonio di oltre 600 opere d'arte contemporanea che costituisce una rilevante Sezione che affianca quelle antecedenti di ambito scientifico ed antropologico. La Raccolta, strutturata in 4 nuclei essenziali: *Le opere grafiche di Aligi Sassu*, *Tartarughe tra arte e scienza*, *I Maestri della grafica*, *I Maestri del XX secolo*, annovera i nomi dei più grandi pittori e scultori del XX secolo, frutto di donazioni effettuate all'Istituzione dai coniugi Paglione Olivares dal 2012 al 2015. Nell'ottica della divulgazione e valorizzazione di tale patrimonio, il Museo è promotore di un'offerta culturale, molto articolata, che include collane editoriali, brochures, progetti espositivi, visite guidate, conferenze di esperti e laboratori didattici rivolti alle scuole del territorio.

The University Museum of the «G. d'Annunzio» University of Chieti-Pescara collects, preserves, exhibits, and promotes an important collection of over 600 contemporary art pieces, which constitutes a significant section alongside those from the scientific and anthropological fields. The collection is structured into four main sections: *The Graphic Works of Aligi Sassu*, *Turtles between Art and Science*, *The Masters of Graphic Art*, and *The Masters of the 20th Century*. It includes the names of some of the greatest painters and sculptors of the 20th century, thanks to donations made to the Institution by the Paglione Olivares couple between 2012 and 2015. In the context of promoting and enhancing this heritage, the Museum supports a rich cultural offering that includes editorial series, brochures, exhibition projects, guided tours, expert conferences, and educational workshops aimed at local schools.

Il Museo Laboratorio di arte contemporanea della Sapienza
 Ilaria Schiaffini, Claudio Zambianchi

Il saggio si compone di due parti, la prima, scritta da Claudio Zambianchi, considera la storia del Museo Laboratorio di Arte Contemporanea (MLAC) della Sapienza di Roma dalle origini fino al 2015; la seconda, scritta da Ilaria Schiaffini, prende in esame quanto è successo dal 2015 in avanti. Inventato da Simonetta Lux nel 1985, formalizzato nel 1987, diretto nell'ordine da Lux, Maurizio Calvesi, Marta Fattori, Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi e Ilaria Schiaffini, nel suo percorso quasi quarantennale ha costituito un luogo unico sul territorio nazionale. Ha alternato mostre su autori storici e su giovani artisti, ha consentito a curatori di diverse generazioni di mettersi alla prova in uno spazio non canonico, ma interessante. Ha permesso a studentesse e studenti dei corsi di storia dell'arte di Sapienza di collaborare e contribuire con la loro creatività alle attività del Museo, la cui programmazione è stata sempre aperta al quartiere di San Lorenzo e alla città.

The essay consists of two parts. The first, written by Claudio Zambianchi, examines the story of the Sapienza Museum Laboratory of Contemporary Art (MLAC) in Rome from its origins until 2015; the second, written by Ilaria Schiaffini, examines what has happened from 2015 onward. Invented by Simonetta Lux in 1985, formalized in 1987, and directed in order by Lux, Maurizio Calvesi, Marta Fattori, Giuseppe Di Giacomo, Claudio Zambianchi, and Ilaria Schiaffini, in its nearly 40-year journey, it has constituted a unique place on the national territory. It has alternated exhibitions on historical authors and young artists, allowing curators of different generations to test themselves in a non-canonical but interesting space. The MLAC allowed students from Sapienza art history courses to collaborate and contribute their creativity to the activities of the Museum, whose programming has always been open to the San Lorenzo neighborhood and the city.

Contemporary Sculpture Garden Unite Museum: un luogo di identità e di relazione per l'arte contemporanea

Pietro Costantini

Il Contemporary Sculpture Garden dell'Università di Teramo rappresenta un modello innovativo di museo universitario, integrando arte contemporanea, ricerca accademica e partecipazione civica. Fondato nel 2018, il museo promuove tre obiettivi principali: diffusione dell'arte contemporanea, valorizzazione degli artisti locali e internazionali, e formazione interdisciplinare. Attraverso una metodologia basata sull'interazione tra spazi naturali e accademici, il Garden offre un ambiente inclusivo che stimola la riflessione su temi sociali e culturali. Il museo vanta una collezione permanente in costante dialogo con progetti didattici partecipativi e tecnologie innovative per ampliare l'accessibilità. Il Garden contribuisce attivamente alla crescita culturale della regione Abruzzo e alla formazione di nuove generazioni di artisti e studiosi.

The Contemporary Sculpture Garden of the University of Teramo represents an innovative model of a university museum, integrating contemporary art, academic research, and civic engagement. Founded in 2018, the museum pursues three main objectives: the promotion of contemporary art, the appreciation of both local and international artists, and interdisciplinary education. Through a methodology based on the interaction between natural and academic spaces, the Garden provides an inclusive environment that fosters reflection on social and cultural issues. The museum boasts a permanent collection in constant dialogue with participatory educational projects and innovative technologies to enhance accessibility. The Garden actively contributes to the cultural growth of the Abruzzo region and to the education of new generations of artists and scholars.

La Galleria Gino Marotta ARATRO: Interconnessioni Artistiche e Progettuali nel Panorama Nazionale e Internazionale

Piernicola Maria Di Iorio

La Galleria Gino Marotta ARATRO, inaugurata nel 2007 presso l'Unimol, si configura come un innovativo museo-laboratorio di arte contemporanea. Lo studio analizza l'impatto culturale e didattico dell'istituzione attraverso l'esame delle attività svolte dal 2007 al 2024, utilizzando una metodologia basata sull'analisi qualitativa dei progetti realizzati e delle collaborazioni sviluppate. La ricerca ha evidenziato tre principali risultati: primo, l'integrazione tra didattica universitaria e pratica artistica contemporanea, dimostrata dal coinvolgimento diretto degli studenti in progetti espositivi e laboratoriali; secondo, l'impatto sulla scena locale, con particolare riferimento alla promozione di artisti locali; terzo, il consolidamento di una rete internazionale di collaborazioni, testimoniata da progetti internazionali. L'ARATRO si è rivelato un caso esemplare di museo universitario capace di coniugare ricerca accademica, produzione artistica e sviluppo culturale del territorio.

The Gino Marotta ARATRO Gallery, inaugurated in 2007 at Unimol, is an innovative contemporary art museum-laboratory. The study analyzes the cultural and educational impact of the institution by examining the activities carried out from 2007 to 2024, using a methodology based on qualitative analysis of the projects and collaborations developed. The research highlighted three main results: first, the integration between university education and contemporary artistic practice, demonstrated by the direct involvement of students in exhibition and laboratory projects; second, the impact on the local scene, particularly in promoting local artists; third, the consolidation of an international collaboration network, evidenced by international projects. ARATRO has proven to be an exemplary case of a university museum capable of combining academic research, artistic production, and cultural development of the area.

UNI.Ar.Co, la collezione d'arte contemporanea dell'Università d Cassino e del Lazio Meridionale

Ivana Bruno, Luca Palermo

L'Università di Cassino possiede una raccolta d'arte contemporanea – oggi identificata con l'acronimo UNI.Ar.Co. – costituita dal 1991 per lo più da opere *site specific*, commissionate direttamente dall'Ateneo per relazionarsi con l'ambiente urbano ed accademico, alcune delle quali sono un *unicum* sul piano internazionale. All'esterno e all'interno della struttura universitaria si trovano infatti installazioni realizzate, tra gli altri, da Sol LeWitt, Eliseo Mattiacci e Jannis Kounellis. Una raccolta che si è arricchita e si va arricchendo grazie a donazioni anche di artisti del territorio.

Veri e propri «inciampi visivi» non solo per gli studenti, ma anche per la comunità cittadina, tali opere incidono tanto sulla *mission* educativa dell'istituzione universitaria quanto sul rafforzamento dell'identità collettiva e, non ultima, sulla riqualificazione del territorio. Cogliendo e valorizzando questi aspetti, UNI.Ar.Co. ha assunto il ruolo di laboratorio permanente, costantemente a lavoro su attività dedicate, sia alla formazione degli studenti, sia alla diffusione della conoscenza anche in ambito extra accademico, e orientate allo sviluppo di strategie volte ad ampliarne l'accesso, fornendo significative opportunità di crescita culturale all'intero territorio.

L'intervento si struttura in due sezioni: la prima inerente alla storia della collezione e al suo utilizzo nell'ottica della terza missione; la seconda presenta le opere e ne analizza il ruolo nei processi di apprendimento, di rafforzamento del senso di appartenenza e di sviluppo del capitale culturale.

The University of Cassino has a collection of contemporary art – today identified by the acronym UNI.Ar.Co. – consisting since 1991 mostly of *site-specific* works, commissioned directly by the university to relate to the urban and academic environment, some of which are *unique* internationally. In fact, outside and inside the university building there are installations by, among others, Sol LeWitt, Eliseo Mattiacci and Jannis Kounel-

lis. A collection that has been and is being enriched thanks to donations also from local artists.

Real ‘visual stumbling blocks’ not only for the students, but also for the city community, these works have an impact on the educational *mission* of the university institution as much as on the strengthening of collective identity and, last but not least, on the redevelopment of the territory. By grasping and enhancing these aspects, UNI.Ar.Co. has taken on the role of a permanent laboratory, constantly at work on activities dedicated both to the training of students and to the dissemination of knowledge also in the non-academic sphere, and oriented towards the development of strategies aimed at widening access, providing significant opportunities for cultural growth to the entire territory.

The paper is structured in two sections: the first deals with the history of the collection and its use with a view to the third mission; the second presents the works and analyses their role in the processes of learning, strengthening the sense of belonging and developing cultural capital.

Strategie didattiche e divulgative della collezione di arte contemporanea del DiLBeC

Almerinda Di Benedetto, Enrico Lucchese

Il documento esplora le strategie didattiche e divulgative legate alla collezione di arte contemporanea del Dipartimento di Lettere e Beni Culturali (DiLBeC) dell’Università degli Studi della Campania «Luigi Vanvitelli», con particolare attenzione al progetto *V:Ar.Co.* (Vanvitelli per l’Arte Contemporanea). Dopo una panoramica sulle origini della collezione e le sue evoluzioni, si analizzano le pratiche di acquisizione delle opere, incentrate su procedure formali di donazione per garantire la tutela e la valorizzazione del patrimonio artistico. Dal 2022, il ciclo di incontri *Oltrepassare il V:Ar.Co.* ha rappresentato un’importante piattaforma di dialogo interdisciplinare tra studenti, artisti e territorio, favorendo la riflessione critica sull’arte contemporanea attraverso conferenze, visite guidate e attività

laboratoriali. Il progetto mira a consolidare la collezione come strumento educativo dinamico, integrandola in un più ampio circuito di arte contemporanea diffusa nella regione campana e promuovendo un'interazione costante con la comunità accademica e il contesto locale.

The paper explores the didactic and dissemination strategies related to the contemporary art collection of the Department of Humanities and Cultural Heritage (DiLBeC) of the University of Campania 'Luigi Vanvitelli', with a focus on the V:Ar.Co. (Vanvitelli for Contemporary Art) project. After an overview of the origins of the collection and its evolution, the acquisition practices of the works are analysed, focusing on formal donation procedures to guarantee the protection and enhancement of the artistic heritage. Since 2022, the series of meetings *Beyond V:Ar.Co.* has been an important platform for interdisciplinary dialogue between students, artists and the territory, encouraging critical reflection on contemporary art through lectures, guided tours and workshop activities. The project aims to consolidate the collection as a dynamic educational tool, integrating it into a broader circuit of contemporary art in the Campania region and promoting constant interaction with the academic community and the local context.

Musei e beni culturali dell'Università degli Studi di Bari «Aldo Moro». Un progetto per la valorizzazione del patrimonio di Ateneo

Andrea Leonardi, Maria Giovanna Mancini, Elisa Bonacini

L'impegno per la valorizzazione del patrimonio monumentale della 'Aldo Moro' è stato di recente perseguito in una serie di attività che, da un lato, hanno inteso promuovere la storia delle collezioni, artistiche e scientifiche, acquisite nel corso degli anni ed esposte nelle diverse sedi dell'università e, dall'altro, a conservare memoria e valore attraverso il recupero del patrimonio architettonico. In questo senso la mostra del 2020 *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel pa-*

lazzo degli Studi di Bari (1875-1928) ha ricostruito una parte cruciale della storia collezionistica dell'Università. Più di recente, il restauro della cancellata dell'artista Giuseppe Capogrossi, installata nel 1983 a segnare l'accesso del Palazzo «P. Del Prete», sede del dipartimento di Giurisprudenza, arriva dopo la ristrutturazione del Palazzo Chiaia-Napolitano (opera dell'omonimo studio di progettazione), a riprova di un interesse ampio per le opere artistiche e architettoniche che compongono l'eterogeneo patrimonio diffuso tra le sedi. Si tratta quindi di materiali eterogenei – per cronologia e provenienza – che si rivelano spesso di notevole interesse, sia dal punto di vista storico-artistico, sia sotto il profilo storico-archeologico, specie considerandoli nella loro relazione con gli spazi dell'Università e con il territorio su cui l'Istituzione insiste. Anche alla luce dell'esperienza internazionale e dell'iniziale lavoro sulle singole sedi monumentali, il nostro contributo intende proporre la necessaria istituzione di una potenziale forma museale diffusa che consentirebbe soluzioni innovative di tutela e promozione in una rete inclusiva, orizzontale e transdisciplinare. Tale ipotesi verrà sviluppata, da un lato, attraverso un'indagine sulla consistenza di tale patrimonio e, dall'altro, sottolineando il complesso rapporto Ateneo-Città per via delle frequenti sovrapposizioni tra insediamenti universitari e nodi urbani socialmente sensibili o in via di trasformazione (centro storico di Bari e Polo Universitario Ionico a Taranto). La scelta di contribuire al convegno collettivamente è mossa dalla convinzione che il tema dei «Beni Culturali» trovi nell'Ateneo barese uno spettro ampio di competenze nei campi cruciali della tutela e della valorizzazione. Da ultimo e anche grazie al progetto CHANGES (Cultural Heritage Active Innovation for Nex-Gen Sustainable Society), sono state realizzate già alcune tappe in vista di ulteriori azioni e piattaforme partecipative digitali come soluzione di comunicazione avanzata.

The commitment to enhance the monumental heritage of the 'Aldo Moro' university has recently been pursued in a series of activities that, on the one hand, have aimed to promote the history of the collections, both artistic and scientific, acquired over

the years and exhibited in the university's various sites and, on the other, to preserve memory and value through the recovery of the architectural heritage. In this sense, the 2020 exhibition *Il museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)* reconstructed a crucial part of the university's collecting history. More recently, the restoration of the gate by the artist Giuseppe Capogrossi, installed in 1983 to mark the entrance to Palazzo 'P. Del Prete', the headquarters of the Department of Law, comes after the renovation of Palazzo Chiaia-Napolitano (by the design studio of the same name), which demonstrates a broad interest in the artistic and architectural works that make up the heterogeneous heritage spread across the premises. These are therefore heterogeneous materials – in terms of chronology and provenance – that often prove to be of considerable interest, both from a historical-artistic and historical-archaeological point of view, especially considering them in their relationship with the spaces of the University and with the territory on which the Institution is located. Also in the light of international experience and the initial work on individual monumental sites, our contribution intends to propose the necessary establishment of a potential diffuse museum form that would allow innovative solutions for protection and promotion in an inclusive, horizontal and transdisciplinary network. This hypothesis will be developed, on the one hand, through a survey of the consistency of this heritage and, on the other, by emphasising the complex relationship between the university and the city due to the frequent overlaps between university settlements and urban nodes that are socially sensitive or undergoing transformation (Bari's historic city centre and the Ionian University Pole in Taranto). The decision to contribute to the conference collectively is motivated by the conviction that the topic of 'Cultural Heritage' finds in the University of Bari a broad spectrum of expertise in the crucial fields of protection and enhancement. Finally, and also thanks to the CHANGES project (Cultural Heritage Active Innovation for Nex-Gen Sustainable Society), a number of steps have already been taken in view of further actions and digital participatory platforms as an advanced communication solution.

Linee di azione strategica per la didattica. La Cd'AC, Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università del Salento

Massimo Guastella

La Cd'AC, Collezione d'Arte Contemporanea dell'Università del Salento è stata istituita nel 1997 da Lucio Galante, nell'ambito dei programmi di ricerca del Dipartimento di Beni Culturali con l'obiettivo di consentire agli studenti una conoscenza diretta delle opere d'arte contemporanea, per apprendere il procedimento di realizzazione, le tecniche, i materiali e i contenuti, mediante attività didattica e di studio. Al nucleo originale di opere donate da venti artisti legati all'area jonico-salentina, territorio di riferimento dell'Università, sono state aggiunte nel corso di oltre venticinque anni, nuove donazioni, facendo scelte equilibrate, di pari passo con le attività espositive avviate nell'ambito universitario. La Cd'AC è entrata a far parte del Sistema Museale d'Ateneo e si sta dotando di un sito web responsive, estendendo e articolando gli spazi espositivi in modo diffuso nelle diverse sedi dei dipartimenti dell'ateneo leccese, al fine di ampliare la platea dei fruitori collaborando a iniziative di altri corsi di laurea.

The Cd'AC, Contemporary Art Collection of the University of Salento, was established in 1997 by Lucio Galante, within the research programs of the Department of Cultural Heritage with the aim of allowing students to have direct knowledge of contemporary works of art, to learn the process of creation, techniques, materials and contents, through teaching and study activities. To the original core of works donated by twenty artists linked to the Ionian-Salento area, the reference territory of the University, new donations have been added over the course of over twenty-five years, making balanced choices, in step with the exhibition activities started within the University. The Cd'AC has become part of the University Museum System and is creating a responsive website, extending and articulating in a capillary way the exhibition spaces in the various locations of the departments of the University of Lecce, in order to broaden the audience of users by collaborating with initiatives of other degree courses.

Il Museo dell'Università degli Studi di Messina. Prospettive contemporanee di una storia antica

Francesco Paolo Campione

Il MUniMe, sigla che aggrega i diversi nuclei di raccolte museali dell'Università degli Studi di Messina, si caratterizza per un'ampia varietà di oggetti artistici, archeologici, naturalistici attualmente distribuiti in numerosi plessi didattici dell'Ateneo. Risultato di acquisti, donazioni e lasciti testamentari, le collezioni universitarie messinesi – la cui consistenza è solo in parte apprezzabile dalle informazioni presenti sul portale on line di Unime – non hanno goduto finora di una adeguata valorizzazione, né di strumenti di pubblicità che le avvicinassero a un pubblico più ampio di quello degli addetti ai lavori.

La maggior parte dei dipinti, dei reperti archeologici, delle opere della grafica sono in questo momento disseminati tra uffici amministrativi e depositi, mentre gli esemplari naturalistici stanno in sedi museali decentrate e – per via della morfologia molto peculiare di Messina – non agevolmente raggiungibili.

Il progetto in atto di recupero dell'edificio storico della Banca d'Italia, acquistato qualche anno fa dall'Università di Messina per destinarlo a sede museale, permetterà di allocare in un contesto prestigioso la maggior parte dei fondi espositivi dell'Ateneo peloritano, restituendo alla comunità scientifica e alla collettività dei visitatori una delle collezioni universitarie più ricche e interessanti del panorama italiano.

The MUniMe, an acronym that aggregates the various nuclei of museum collections of the University of Messina, is characterised by a wide variety of artistic, archaeological and naturalistic objects currently distributed in numerous teaching premises of the university. The result of acquisitions, donations and testamentary bequests, the university collections of Messina – the size of which is only partly appreciable from the information available on Unime's online portal – have not so far enjoyed an adequate valorisation, nor publicity tools that would bring them closer to a wider public than that of insiders.

Most of the paintings, archaeological finds, and graphic works are currently scattered among administrative offices and storerooms, while the naturalistic specimens are in decentralised museum locations and – due to Messina’s very peculiar morphology – not easily accessible.

The current project to restore the historic Bank of Italy building, purchased a few years ago by the University of Messina to be used as a museum, will make it possible to allocate most of the Peloritano university’s exhibition holdings in a prestigious setting, returning one of the richest and most interesting university collections on the Italian scene to the scientific community and the community of visitors.

La quadreria mediterranea e lo Steri

Michelangelo Gruttadauria

Un veloce resoconto di cosa sia il Complesso Monumentale dello Steri con le sue ricchezze, i suoi punti di forza e i punti deboli, la sua continua evoluzione in secoli di storia e la capacità di rigenerare i propri spazi museali.

A quick summary of what the Steri Monumental Complex is, with its riches, its strengths and weaknesses, its continuous evolution over the centuries of history and the ability to regenerate its museum spaces.

L’Università di Catania per la comunità locale: il Museo della Fabbrica del monastero dei benedettini

Federica Maria Chiara Santagati

Istituito all’interno di un’area patrimonio UNESCO, il Museo della Fabbrica costituisce parte integrante del monastero dei benedettini di Catania e afferisce al Sistema Museale dell’Università degli Studi della città etnea. Le attività di valorizzazione del Museo sono concepite da un’associazione di ex studenti universitari, sotto la direzione del personale

dell'Università, e ricevono valutazioni altamente positive dai visitatori.

Il contesto socio-economico e culturale locale, a causa delle alte percentuali di povertà e delle basse percentuali di «benessere equo e sostenibile», necessita dell'elaborazione di piani di fruizione più adatti a questa parte di pubblico potenziale 'fragile'. Per questa operazione ci si è avvalsi anche di competenze altre da quelle dello storico dell'arte e della consulenza di museologi latino americani; si è ritenuto necessario inoltre sviluppare una rete di contatti con le associazioni locali.

Established within a UNESCO heritage area, the Museo della Fabbrica forms an integral part of the Benedictine monastery in Catania and is part of the Museum System of the University of Catania. The museum's enhancement activities are conceived by an association of former university students, under the direction of university staff, and receive highly positive evaluations from visitors.

The local socio-economic and cultural context, due to high rates of poverty and low rates of 'fair and sustainable wellbeing', necessitates the elaboration of fruition plans more suited to this 'fragile' potential audience. Skills other than those of the art historian and the advice of Latin American museologists were also used for this operation; it was also deemed necessary to develop a network of contacts with local associations.

Musei storico-artistici all'Università di Cagliari: esperienze di didattica integrativa alla Collezione Luigi Piloni

Nicoletta Usai

L'Università di Cagliari ha, nel suo patrimonio di collezioni e musei, due raccolte storico-artistiche che, a partire dagli anni '80 del XX secolo, hanno avuto vicende di allestimento ed esposizione differenti. Ciò che accomuna i due spazi, la Collezione Luigi Piloni e il Museo MUACC, è la possibilità di ospitare alcune azioni dei laboratori di didattica integrativa che, con cadenza annuale, caratterizzano l'offerta formativa dei

corsi di laurea triennale e magistrale in Beni Culturali e Spettacolo (L1-L3) e in Storia dell'Arte (LM89). In questo saggio si presenteranno in sintesi alcune esperienze che hanno avuto come sede la Collezione Piloni, cercando di evidenziarne le caratteristiche nell'ottica di individuare dei possibili miglioramenti.

The University of Cagliari has, in its heritage of collections and museums, two historical-artistic collections which, starting from the 1980s, have had different set-up and exhibition events. What the two spaces, the Luigi Piloni Collection and the MUACC Museum, have in common is the possibility of hosting some actions of the integrative teaching laboratories which, on an annual basis, characterize the educational offer of the three-year and master's degree courses in Cultural Heritage and Entertainment (L1-L3) and in History of Art (LM89). In this essay we will present a summary of some experiences that have taken place in the Piloni Collection, trying to highlight them.

Il MUACC Museo Universitario delle Arti e delle Culture Contemporanee dell'Università di Cagliari. Dall'Ateneo alla comunità

Simona Campus

Il contributo illustra le origini, la mission, gli obiettivi, le coordinate curatoriali e di programmazione del MUACC, la più recente istituzione appartenente al Sistema Museale d'Ateneo dell'Università degli Studi di Cagliari.

The contribution focuses on the origins, the mission, the goals, the curatorial lines and projects of the MUACC, the most recent institution in the University of Cagliari Museum System.

Il ruolo degli Atenei nell'educazione al patrimonio culturale è attualmente al centro di un vivace dibattito critico, soprattutto per quanto riguarda i musei e le collezioni di ambito storico-artistico ospitati in edifici storici e complessi monumentali di prestigio, sedi di istituzioni universitarie.

Attraverso testimonianze della quasi totalità dei casi italiani, il volume documenta come tali musei e raccolte, considerati luoghi ideali per integrare efficacemente didattica, ricerca e terza missione, siano sempre più impegnati nel valorizzare il proprio patrimonio, nell'affrontare sfide relative alla gestione e al coordinamento delle risorse e delle competenze interne all'università, nonché nel rispondere alle più recenti normative, incluso il riferimento ai Livelli Uniformi di Qualità per i musei e, conseguentemente, al loro inserimento nel Sistema Museale Nazionale.

Patrizia Dragoni è professoressa ordinaria di Museologia, Critica Artistica e del Restauro presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo dell'Università degli Studi di Macerata. Delegata alla Valorizzazione del patrimonio artistico, dirige la Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Ateneo di Macerata.

Rita Pamela Ladogana è professoressa associata di Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli Studi di Cagliari. E' responsabile scientifico del MUACC - Museo Universitario delle Arti delle Culture Contemporanee e della Collezione Sarda Luigi Piloni (Università degli Studi di Cagliari).

Chiara Piva è professoressa associata di Museologia, Critica Artistica e del Restauro presso l'Università "Sapienza" di Roma. All'attività di ricerca sulla storia dei musei e la storia del restauro, accosta un interesse per gli strumenti informatizzati volti alla comunicazione del patrimonio storico-artistico.



eum edizioni università di macerata

In copertina: rielaborazione grafica da Mario Padovan,
Ommaggio a Einstein, 1979/80. Serigrafia, 70x50 cm,
Collezione dell'Ateneo di Macerata.

ISBN 978-88-6056-996-7



9 788860 569967

€ 16,00